ARENA



WARSZAWA NR 2 WRZESIEŃ

KWARTALNIK ARTYSTÓW CYRKU POLSKIEGO

Rok II 1956

TREŚĆ NUMERU 2/56

Numer ten poświęcony jest sprawom cyrkowej młodzieży

Zdjęcia na okładce: Foto J. Aschenfarb (Częstochowa)

Planszę — Wędrówki cyrków — wykonał: Mieczysław Teodorczyk,
Okładkę opracował Henryk Chmielewski

NA OKŁADCE: ALICJA i EWA — w efektownym numerze plastyczno-akrobatycznym

ARENA

KWARTALNIK ARTYSTÓW CYRKU POLSKIEGO

NR 2/56 WRZESIEŃ 1956 ROK II

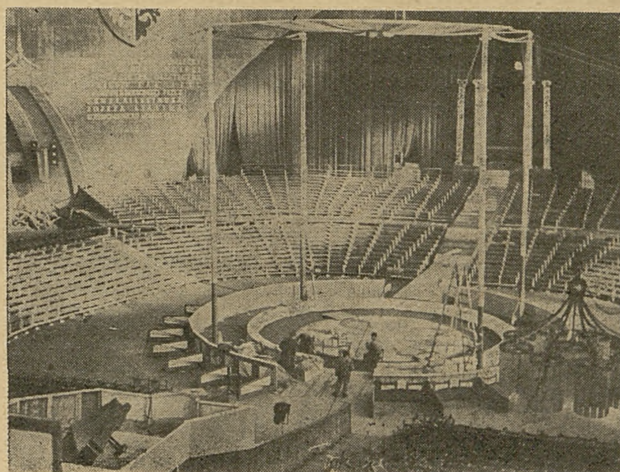
ANDRZEJ LACH

Przewodniczący Komitetu Organizacyjnego Festiwalu

W przededniu Festiwalu

W rozmowach z artystami słyszy się często pytanie, kto z artystów wytypowany został na Festiwal, kto będzie reprezentował polską sztukę cyrkową w tej niewielkiej międzynarodowej imprezie. Pytanie to nurtuje nie tylko artystów. Nurtuje ono również Zarząd Z. P. R., Komitet Organizacyjny Festiwalu i pracowników artystycznego pionu Dyrekcji ZPR. Nikt bowiem nie jest w stanie podać dziś jednego choćby numeru, nazwiska jednego choćby artysty, który z całą pewnością weźmie udział w imprezie festiwalowej. Żadne decyzje w tych sprawach jeszcze nie zapadły, nie wysuwa się nawet żadnych sugestii czy wniosków. Wszyscy powołani do tego, z wielką uwagą śledzą wszelkimi możliwymi sposobami pracę artystów, by w odpowiedniej chwili ustalić osobowy skład polskiego zespołu.

Stoimy na stanowisku, że każdy artysta ma jednakowe prawa i jednakowe możliwości wejścia w skład zespołu reprezentacyjnego, ale musimy sobie jasno powiedzieć, że zaszczytu reprezentowania polskich barw dostąpią tylko ci artyści, którzy sobie na to w pełni zasłużą wysokim poziomem artystycznym i technicznym swoich produkcji, postawą na codzień w pracy i w życiu prywatnym, stosunkiem do pracy, zachowaniem.



„Największy cyrk świata". Tak nazywano wrocławską Halę Ludową w dniach Festiwalu Polskiej Sztuki Cyrkowej

Okres przedfestiwalowy jest okresem generalnego przeglądu naszej kadry artystów. Przegląd ten jest dokonywany nie tylko pod kątem udziału artystów w Festiwalu, ale pod kątem ich przydatności do pracy cyrkowej w ogóle.

W ciągu ostatnich kilku lat nastąpiły w Cyrku polskim wielkie przemiany, zmieniła się zasadniczo pozycja artysty cyrkowego w społeczeństwie, artyści cyrkowi zdobyli szereg praw i przywilejów, których nie posiadali uprzednio. Ale wraz ze wzrostem uprawnień artystów rosną również wymagania w stosunku do nich. Państwo Ludowe dając samo więcej ma prawo wymagać od artysty większej pracy zarówno nad stałym podnoszeniem poziomu artystycznego, jak i pracy nad samym sobą. A pracy tej w wielu wypadkach nie widać. Odnosi się to niestety w dużej mierze do naszej młodzieży, która właśnie otrzymuje szczególnie dobre warunki nauki, pracy i rozwoju. Artyści cyrkowi starszego pokolenia nie mogli nawet marzyć o podobnych warunkach. Musieli oni zdobywać zawód w trudzie i znoju, ciężką pracą i uporem, podpatrywać zazdrośnie strzeżonych tajemnic, przymierając często przy tym z głodu. Niestety znaczna część naszej młodzieży nie potrafi

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Cyrkowej

tego zrozumieć. Grymasy, narzekania, fochy są na porządku dziennym. Bywają wypadki, że po opanowaniu kilku tricków, po wejściu do produkcji w jakimś „numerku" młodzi uważają siebie za skończonych artystów, uderza im do głowy „woda sodowa", zaczynają lekceważyć kierownictwo, Radę Artystyczną, stawiać warunki i straszyć odejściem z cyrku i t. p.

Do tego rodzaju młodzieży należą między innymi Czesław Jasiński i Wacław Nowak, nie pozbawieni talentu akrobaci i Klaudiusz Błaszak, mający wszelkie dane ku temu, żeby w przyszłości zostać komikiem z prawdziwego zdarzenia. Wszyscy oni nie tolerują Rady Artystycznej cyrku, a ich stosunek do przełożonych jest arogancki i niewłaściwy. Olejnik, Przeszłowski, Krzanowski, Kopp i Krzysztosiak uważali, że ich pomoc przy rozbiórce cyrku ubliżałaby im jako artystom. A jacy z nich są artyści świadczy najlepiej fakt, że Krzysztosiak musiał odejść z Przedsiębiorstwa jako nienadający się do pracy na arenie, a dla Koppa nie ma miejsca w żadnym z 12 istniejących cyrków. Szczególnie przykra jest sprawa Olejnika, który z fizycznego pracownika dostał się na arenę dzięki uporowi i usilnej, wytężonej pracy. Miał on opinię człowieka pracowitego i rozsądnego. Zaobserwowany ostatnio jego stosunek do pracy w Cyrku jest sygnałem ostrzegawczym przede wszystkim dla niego samego.

Przykładów niewłaściwego stosunku młodzieży do pracy w cyrku można byłoby przytoczyć wiele. Szereg spraw kończyło się zwolnieniem adepta z cyrku niezależnie od stopnia jego zaawansowania.

Charakterystyczna i warta wzmianki jest sprawa adeptów Brygidy Langos i Janusza Sołtykowskiego. Oboje zostali wybrani spośród adeptów Studium Sztuki Cyrkowej przez przebywającego w Polsce radzieckiego reżysera Aronowa, który postanowił stworzyć z nich młodzieżowy duet komików. Przez szereg miesięcy pracował on nad ustawieniem Brygidki i Januszka, uszyto dla nich piękne kostiumy, stworzono im wszelkie możliwe warunki i robiono wszystko, ażeby zostali artystami. Skutek był taki, że woda sodowa uderzyła do jednej głowy, a druga też nie było dostatecznie mądra, aby korzystać z nauki reżysera. W efekcie, pomimo włożonej pracy i poniesionych wkładów, Langos Brygidę trzeba było dla dobra pozostałej młodzieży zwolnić ze Studium, a Sołtykowski pozostał w szkole jedynie warunkowo. Smutna ta sprawa powinna być ostrzeżeniem dla wszystkich adeptów, gdyż spotka ich bez wątpienia los Langos Brygidy o ile zechcą pójść w jej ślady.

Jeszcze smutniejszym od głupoty objawem są zdarzające się wśród naszej młodzieży wypadki chuligaństwa. Ostatnio na przykład Skrzypczak — junior — wywołał na terenie cyrku awanturę i pobił dotkliwie pracownika ob. Klicka Roberta. Jest to wypadek tym bardziej godny pożałowania, że rodzice jego Irena i Lucjan Skrzypczakowie są artystami znanymi z pracowitości i dbałości o poziom numeru, o kostiumy i rekwizyty. Mówiąc o chuligaństwie wspomnieć należy ekscesy, jakich dopuszczał się na terenie cyrku Nr 6 Jan Królikowski, publiczne pobicie Szajbe Waldemara, przez Milde Józefa, upicie się Karbowiaka w dniu wysłania go do cyrku, bójkę Bąka z Trzcińskim, w wyniku której Trzciński musiał iść na kurację do szpitala ze złamaną szczęką, czy też pobicie Bębnowskiego przez Gajdę do tego stopnia, że wyrwany został on na kilka miesięcy z produkcji. Jeżeli dodamy jeszcze do tego zaobserwowany wśród młodzieży brak dążenia do nauki, do zdobywania wiedzy, do rozszerzania swoich horyzontów, otrzymamy obraz, który każe każdemu zastanowić się nad sprawami tej części naszej młodzieży, bo na szczęście mamy również drugą część zupełnie odmienną od omawianej.

Uczciwej młodzieży mamy dużo. Jest jej o wiele więcej, niż można byłoby sądzić po przeczytaniu tego co tu o młodzieży napisano i to nas napawa otuchą. Nie czas tu i miejsce na wymienianie wszystkich wyróżniających się, ale niech mi wolno będzie tylko wymienić takich, jak Józef Mosur i jego partnerki Lidia Wyszyńska i Kazimiera Janczy, godnie reprezentujących naszą młodzież na obcych arenach, Liliana Pietrewicz i Barbara Kurczewska — dziewczęta ciche, pracowite i szczerze oddane sztuce cyrkowej, czy wreszcie Edward Gust — fanatyk żonglerki, zdobywający równolegle z zawodem wykształcenie ogólne.

Kadra naszej młodzieży jest dość liczna, a produkcje jej niejednokrotnie nie ustępują poziomem starym, rutynowanym artystom. Zaliczyć do nich należy przede wszystkim duet Korczak, Martę Milis, Danutę Olczak, duet Herszman, Grzesiuka i Lewandowskiego, Piechę, Wyszyńskiego, Kozła i wielu, wielu innych. Jest to młodzież, która zasługuje na miano prawdziwych artystów i którą stać na równorzędną rywalizację ze starymi artystami o zaszczyt reprezentowania barw polskich na I Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Cyrkowej.

Zarząd Z.P.R. i Komitet Organizacyjny są przekonani, że pośród tych, którzy zasłużą sobie na zaszczyt uczestniczenia w konkursie festiwalowym, nie zabraknie przedstawicieli młodzieży, że młodzież ta stanie się przykładem i wzorem dla tych którzy jeszcze z tych, czy innych powodów nie dorośli, czy nie są godni miana artysty cyrkowego.

Zarząd Z. P. R. wierzy, że przedstawiciele młodzieży w zespole festiwalowym nie zawiodą zaufania kierownictwa Przedsiębiorstwa i starych artystów, którzy powinni przekonać się, że ich nauki i wysiłki nie idą na marne i że powstaje nowa kadra godnych ich zastępców.

Artysto Cyrku Polskiego!
Czy jesteś gotów do Festiwalu



Historia Festiwali

Jak prowadziła droga do Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Cyrkowej

I. Festiwal — jesień 1949 r. Łódź.

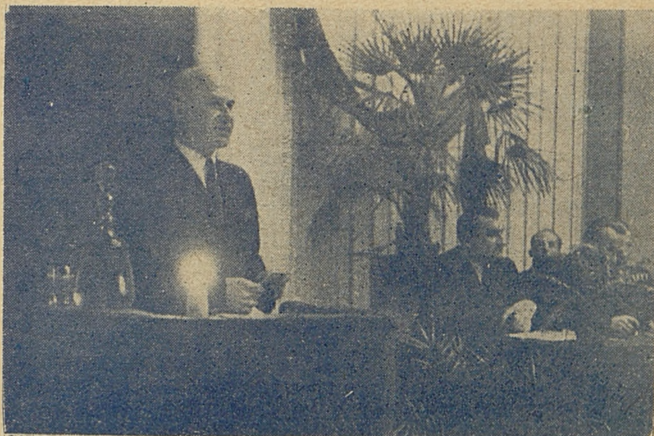
II. 2 Festiwal wiosna 1954 r. Wrocław.

III. 1 Międzynarodowa Konferencja w Warszawie marzec 1955 r.

IV. 2 Międzynarodowa Konferencja Warszawa czerwiec 1956 r.

Jak widzimy na powyższym wykazie dat i zdjęć, zbliżający się Międzynarodowy Festiwal Sztuki Cyrkowej w Polsce poprzedzały 2 Festiwale polskie, które podsumowywały dorobek naszej sztuki oraz dwie specjalne konferencje międzynarodowe, zwoływane w Warszawie.

Należy podkreślić, że inicjatorem i organizatorem jest Polska.



Dyrektor Csl. Cyrków St. Vlček wita Zjazd i Festiwal polskich Artystów Cyrkowych



Uczestnicy I Międzynarodowej Konferencji Cyrkowej



Uroczystość rozdania nagród na Festiwalu Wrocławskim. Przemawia kier. M. Manc.





Fragmenty sali obrad I Międzynarodowej Konferencji Cyrkowej

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Cyrkowej

FESTIWAL

MACIEJ DOBRZYŃSKI

Jeszcze tylko kilka miesięcy dzieli nas od momentu rozpoczęcia I Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Cyrkowej. Zgodnie z zapowiedzią w poprzednim numerze „Areny“ — śpieszę poinformować czytelników, o dalszych pracach przygotowawczych Komitetu Organizacyjnego do tej wspaniałej imprezy. Tak więc Komitet Organizacyjny Festiwalu przeprowadził przegląd wszystkich większych hal w Polsce i na tej podstawie postanowił organizować występy festiwalowe w następujących miastach: **Białystok** — posiadający nową, wybudowaną halę sportową mogącą pomieścić około 2.000 widzów, **Łódź** — Hala RKS „Widzew“ mieszcząca ponad 4.000 widzów. W hali tej na okres Festiwalu zostanie wybudowana arena, dzięki czemu między innymi hala pomieścić będzie mogła większą ilość widzów. Ponadto, ponieważ hala ta nie posiada instalacji centralnego ogrzewania, zostanie zastosowane ogrzewanie przy pomocy specjalnej lokomobili, **Poznań** — hala powystawowa Nr 9 mieszcząca ponad 4.500 widzów, **Stalinogród** — hala „Parkowa“ obliczona na 3.200 widzów — bardzo ładny obiekt o kompletnie wyposażonej scenie, **Kraków** — hala sportowa ZS „Gwardia“ mieszcząca około 2.000 widzów, **Gdańsk** — nowowybudowana hala „Stoczni Gdańskiej“ mogąca pomieścić około 4.000 widzów i wreszcie **Wrocław**, posiadający jeden z najwspanialszych obiektów tego rodzaju w Europie, położoną w pięknym parku i znakomicie wyposażoną halę „Ludową“, mieszczącą ponad 6.000 widzów.

Jeżeli chodzi o warszawską halę „Gwardii“, w której odbywać się będą centralne imprezy Festiwalu, to opracowano już plany adaptacji hali. Adaptacja umożliwi wykonywanie w hali „Gwardii“ wszystkich numerów cyrkowych, a więc przede wszystkim numerów górnych i tresury zwierząt.

Omawiając sprawę występów festiwalowych, które jak już wyżej zapowiedziano odbywać się będą w wielkich halach w okresie między 1 — 16 grudnia, chciałbym przy okazji odpowiedzieć na pytanie, które mi wielokrotnie zadawano, a mianowicie „czym się kierował Komitet Organizacyjny wybierając dla Festiwalu tak niekorzystny w naszym klimacie miesiąc jak grudzień, oraz czy Festiwal organizowany w sezonie letnim nie zgromadził by większej ilości widzów np. na otwartych stadionach“.

Komitet Organizacyjny przed ustaleniem ostatecznego terminu rozpoczęcia Festiwalu, dokładnie przeanalizował tę sprawę i po ustaleniu, że miesiąc grudzień jest z wielu względów najkorzystniejszy, wystąpił z propozycją takiego właśnie terminu na Konferencji Międzynarodowej, która odbyła się w czerwcu br., w Warszawie. Konferencja wzięła pod uwagę, że po pierwsze — sezon letni kończy się w listopadzie, a sezon zimowy rozpoczyna się w końcu grudnia, że wobec tego artyści cyrkowi nie związani są jeszcze kontraktami i terminami występów (jeżeli chodzi o kraje kapitalistyczne), że wymiana zespołów cyrkowych pomiędzy krajami Demokracji Ludowej w tym okresie nie jest dokonywana — postanowiła przyjąć jako termin I Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Cyrkowej w Polsce 1 — 16 grudnia 1956 r.

Jeżeli dalej chodzi o występy artystów cyrkowych na otwartych stadionach to należy stwierdzić, że występy takie mijałyby się z założonym przez Festiwal celem, a mianowicie pokazania publiczności sztuki cyrkowej stojącej na najwyższym poziomie.

Szereg efektów możliwych do uzyskania w budynku zamkniętym, zostałoby bezpowrotnie straconych na otwartym stadionie. Tak więc wielka ilość widzów i ewentualne efekty finansowe nie rekompensowałyby w żadnym stosunku niedostatków artystycznych widowiska i nieuchronnego rozczarowania publiczności. Zresztą ilość widzów, która będzie mogła obejrzeć przedstawienia festiwalowe w halach będzie również nie mała, ponieważ zaplanowano ponad 100 przedstawień, które obejrzeć będzie mogło przeszło 300.000 widzów.

Komitet Organizacyjny opracował wstępny harmonogram występów festiwalowych oparty na założeniu, że pobyt zespołu w jednym mieście nie powinien być dłuższy niż trzy dni, w ciągu których zespół może wystąpić 6 razy. Zasadę powyższą przyjęto po to, aby umożliwić widzom w terenie obejrzenie możliwie największej ilości zespołów zagranicznych w okresach Festiwalu. Ta zasada, często zmieniającego się programu, pociąga za sobą rzecz prosta szereg dodatkowych trudności związanych ze szczególnym wysiłkiem artystów, jak również wymaga specjalnej sprawności organizacyjnej.

Punktem newralgicznym może stać się tutaj transport. Przewidując tą okoliczność Komitet Organizacyjny postanowił zabezpieczyć sobie własne środki transportu w postaci autokarów i samochodów ciężarowych, które będą przewozić ludzi, zwierzęta i sprzęt z miasta do miasta zgodnie z planem.

Oczywiście nie należy zapominać, że Festiwal odbędzie się w grudniu i że niesprzyjające warunki atmosferyczne — silne mrozy czy śnieżyce mogą nam nasze zamierzenia pokrzyżować — wtedy trzeba się będzie posługiwać koleją.

Sądzę, że wielu czytelników interesowały również będą sprawy związane z systemem rozprowadzenia biletów na Festiwal.

Komitet Organizacyjny zamierza możliwie wcześnie przystąpić do przedsprzedaży biletów, aby uniknąć zamieszania w czasie samego Festiwalu i spodziewanego ze względu na atrakcyjność imprezy runu na bilety. Bilety będą sprzedawane według kolejności zgłoszeń na listy zbiorowe, przedkładane przez zakłady pracy, jak również indywidualnie. Zamierzamy także wprowadzić bilety abonamentowe w kilku wariantach. O szczegółach dotyczących systemu rozprowadzania biletów Komitet Organizacyjny poinformuje publiczność w specjalnych komunikatach w prasie i radio.

Już w tej chwili można stwierdzić, że Festiwal wzbudził niezwykłe zainteresowanie wśród najszerszych rzesz społeczeństwa w Polsce. Tym bardziej utwierdziło to nas w przekonaniu o słuszności organizowania takiej imprezy.

Jeżeli chodzi o udział zespołów zagranicznych w Festiwalu, to zapewniony mamy w tej chwili przyjazd zespołów: Bułgarii, Czechosłowacji, NRD, Rumunii, Węgier i Związku Radzieckiego, które wystąpią z pełnymi reprezentacyjnymi programami narodowymi, jak również artystów z krajów kapitalistycznych, którzy mimo że do zamknięcia listy zgłoszeń pozostaje jeszcze sporo czasu, nadsyłają już pierwsze zgłoszenia. Między innymi udział swój zapowiedział znakomity szwedzki treser Mr TRALLE RHODIN, który zaprezentuje swój znany w całej Europie numer z tresowanymi fokami. Tak więc atrakcji na najwyższym poziomie w Festiwalu nie zabraknie. Rzecz prosta, że i wśród polskich artystów cyrkowych Festiwal wywołał niemałe zainteresowanie. Sprawa reprezentowania naszego kraju na Festiwalu — to przecież sprawa ambicji każdego naszego artysty — a dostąpią tego zaszczytu tylko najlepsi z najlepszych.

W dużych i małych cyrkach wre teraz gorączkowa praca nad najlepszym przygotowaniem numerów, nad wycyzelowaniem formy, przygotowaniem muzycznym i plastycznym. Wypada teraz tylko życzyć naszym artystom najlepszych rezultatów w ich pracy i osiągnięcia na Festiwalu wyników — stawiających polską sztukę cyrkową na zaszczytnym miejscu wśród wielu współzawodniczących krajów Europy.

Studium Sztuki CYRKOWEJ

MAURYCY KISIELNICKI

Dział szkolenia Z.P.R.

Wielką zdobyczą artystów cyrkowych Z.P.R. w Polsce Ludowej — jest zaliczenie ich do reszty pracowników państwowych, a przez to zapewnienie im całorocznego uposażenia bez przerw i bezrobocia. Pozwala im to też na korzystanie z zasłużonego płatnego urlopu i doskonalenia sztuki cyrkowej w okresie między urlopem a rozpoczęciem nowego sezonu.

Drugą zdobyczą polskiego świata cyrkowego, z której znaczenia nie wszyscy dokładnie sobie zdają sprawę — jest zorganizowanie przez Z.P.R. — Studium Sztuki Cyrkowej.



Akrobatyka wstępna

Studium ma dwa zasadnicze zadania: pierwsze — przygotować nowe kadry artystów cyrkowych i drugie — doskonalić pod względem artystycznym — gotowe już numery cyrkowe obecnej kadry. Obydwa zadania zmierzają do jednego celu — podnieść wartość, jakość polskiej sztuki cyrkowej na nowy, wyższy poziom — godny wspólnego wysiłku całego narodu, dźwigającego Polskę na nowy poziom wszelkich wartości w rodzinie narodów świata.

W jaki sposób Studium zamierza zrealizować pierwsze zadanie: przygotowanie nowych kadr artystów cyrkowych?

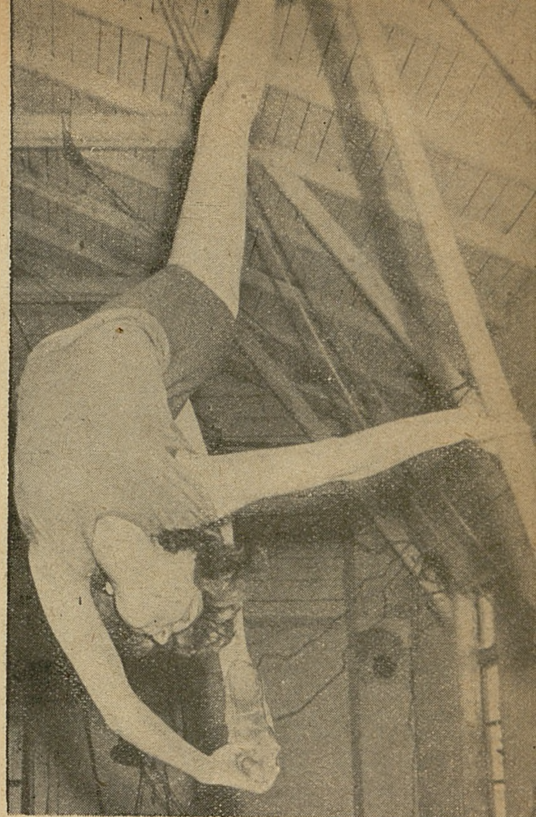
Co roku spośród zgłaszających się kandydatów i kandydatek Komisja kwalifikacyjna wybiera kilkunastu adeptów odznaczających się odpowiednią budową i przydatnością do różnych gałęzi sztuki cyrkowej.

Przez kilka miesięcy ćwiczeń pod kierunkiem instruktorów, artystów, mających najwyższe osiągnięcia w swojej dziedzinie, adepci poddawani są nowej eliminacji, ostatecznej, po której zostają już na stałe w S.S.C. i prowadzą pracowity trening w kierunkach szczególnie umiłowanych działów sztuki cyrkowej. Prócz tego mają oni wykłady na wybrane tematy z zagadnień: światopoglądowych (biologia, ekonomia, ideologia) oraz kulturalnych (historia: powszechna, literatury polskiej i obcej sztuki ogólnej, ze specjalnym uwzględnieniem sztuki cyrkowej).

Przedmioty zawodowe: podstawy baletowe, akrobatyka, żonglerstwo, ekwilibrystyka, woltyż — z towarzyszeniem muzyki.

Gdy opanowanie tych dziedzin osiągnęło już odpowiedni poziom — początkowy, następuje wybór specjalnie pociągającego adepta działu, do którego czuje się uzdolniony, co winno się pokrywać z opinią instruktorów Studium.

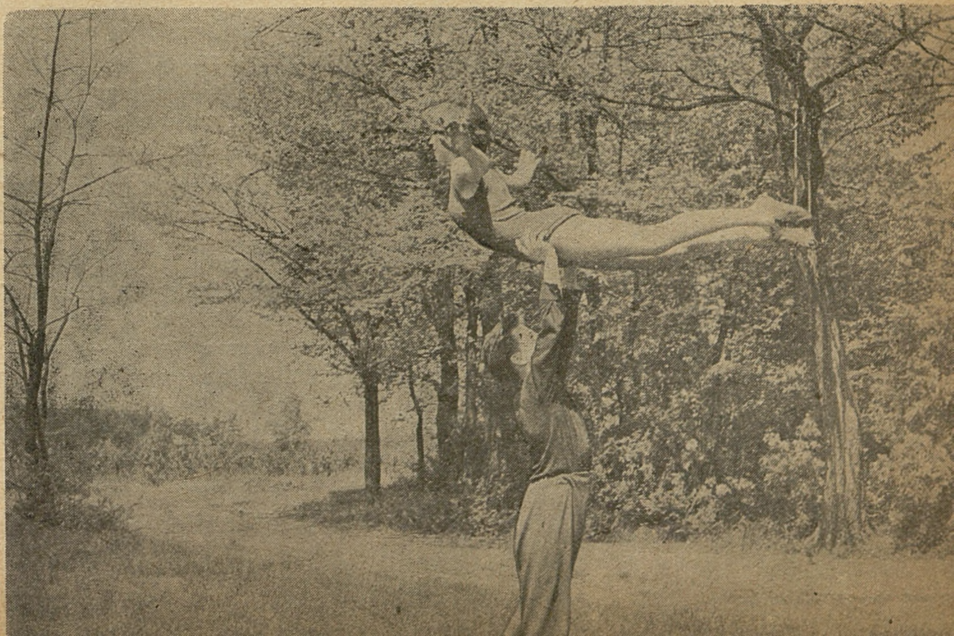
Wtedy doskonalą się już pod kierunkiem swego instruktora — tylko w wybranym przedmiocie nauki, przygotowując z początku poszczególne tricki, aby wreszcie zestawić je w odpowiednie numery. Wreszcie na deskach Studium zjawia się reżyser, choreograf, charakteryzator, plastyk i muzyk, którzy wspólnym wysiłkiem z adeptem i instruktorem przyoblekają numer w postać, w jakiej zjawi się na arenach polskich i nie polskich cyrków.



Ćwiczenia na bambuku

Czy jest to jedyny sposób kierowania nowych kadr artystów cyrkowych? Nie, istnieje jeszcze dawny tzw. „chałupniczy" system kształcenia adeptów. Nie polega on już — jak przed wojną na posyłaniu adepta na targi i bazary, obieraniu kartofli i kołysaniu dzieci. Już nie. Część adeptów, która początkowo była przyjęta do Studium, lub zgłaszający się, a

„Jaskółka" na świeżym powietrzu





Akrobacje napowietrzne na podwójnym bambuku

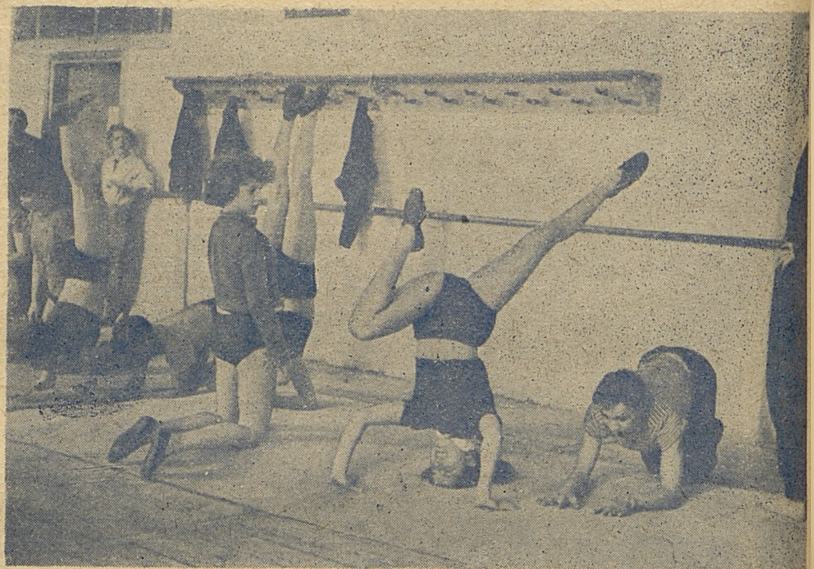
Wykształcenie ogólne i w pierwszym i w drugim wypadku jest zwykle jednakowe — minimum VII kl. szk. podstawowej. W Studium adept ma możność: rozwoju umysłowego (zagadnienia światopoglądowe i kulturalne), rozwoju fizycznego (metodyczne przejście od zadań łatwych do złożonych trudniejszych, dostosowanych do sił i możliwości adepta w miarę ich rozwoju, poznanie różnych dziedzin sztuki cyrkowej i swobodny wybór najbardziej im odpowiadających), rozwoju artystycznego (podstawy baletu, rytm, muzyka, praca reżyserska, charakteryzatora, plastyka), rozwoju kulturalnego (wycieczki do teatrów, kin i muzeów) i wreszcie rozwoju społecznego (praca w samorządzie S.S.C., kole Z.M.P., wspólnie z in-

Z tych wszystkich braków — najniebezpieczniejsze dla adeptów jest niedostateczne przygotowanie instruktorów w cyrku do metodycznego nauczania nowych kadr. Instruktor ma za zadanie: nauczyć pewnej ilości tricków i przygotować najszybciej numery. I zwykle osiąga energią i wysiłkiem zamierzony cel, zwalczając wszelkimi sposobami przeszkody spotykane w adepcie, nieprzygotowanie, słabość, zniechęcenie, obawę itp.

Z.P.R. zdaje sobie sprawę z plusów i minusów kształcenia młodych kadr tym, czy innym sposobem, ale znajduje się w przymusowym położeniu. Rozmach pracy i zamierzeń Dyrekcji Z.P.R., zwiększająca się z roku na rok ilość cyrków i imprez rozrywkowych — w kraju

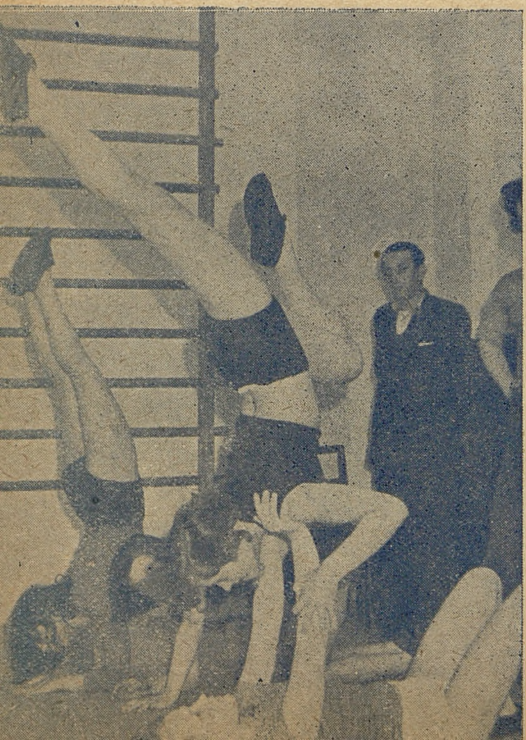
rokujący nadzieję szybkiego rozwoju artystycznego, kandydaci posiadający przy tym pewnie zaawansowanie zawodowe (udział w zespołach tanecznych, kołach sportowych itp.), są wysyłani do instruktorów pracujących w cyrkach i tam pod ich opieką i kontrolą Z.P.R. przygotowywani są intensywnie do numerów cyrkowych.

Czy jest różnica między obu sposobami kształcenia adeptów i na czym ona polega?



Lekcja akrobatyki wstępnej

Ćwiczenia stójek



struktorami i nauczycielami rozmowy i dyskusje). Dodać trzeba, że wszystkie zaplanowane możliwości są kontrolowane.

W zespole instruktora pracującego przed i w czasie sezonu, adept od razu wchodzi we wszystkie blaski i cienie życia cyrku. Ale wchodzi nie w miarę rozwoju swoich sił i możliwości, lecz w miarę potrzeby zespołu. Ćwiczy stale jeden rodzaj sztuki, ma niedostateczne warunki artystycznego rozwoju i prawie żadne — umysłowego i społecznego. Chociaż w cyrku są świetlice i szkolenie społeczno-polityczne, biblioteka itp., brak kierownika tych dziedzin życia i słaba jest jeszcze kontrola wykonywania zamierzonych planów.

i wymiana kulturalna za granicą — stawia Z.P.R. wymagania coraz szybszego stworzenia zespołów, które mogłyby nieść godziwą rozrywkę nie tylko dla ludności miast, ale oddalonych, deskami od reszty świata zabitych — osiedli i wsi.

Z.P.R. dążąc do zapewnienia sobie lepiej kwalifikowanych kadr, współdziała z Min. Kult. i Sztuki w przygotowaniach do organizacji Państwowego Technikum Sztuki Cyrkowej, które podniesie nie tylko kwalifikacje zawodowe adeptów, ale zwiększy ich wiedzę ogólną, umożliwi wstęp na artystycznie wyższe uczelnie i zrówna ich z resztą młodej, artystycznej rzeszy — rekrutującej się ze szkół muzycznych, plastycznych i teatralnych.

SPRAWA młodych KADR CYRKOWYCH



Patrząc na film „Ostatni Występ Gröcka", przypomniałem sobie okres chłopięcy, kiedy, jako 12-letni uczeń, siedząc na ostatniej ławce w szkole wieczorowej, czytałem ukradkiem któregoś zimowego wieczoru książkę Edmunda Amicisa „Serce". Pamiętam nowelę z tej książki pod tytułem „Pajacyk", gdzie w sposób sentymentalny, lecz nie pozbawiony realizmu autor opisuje cyrk i jego życie.

Jest tam kobieta, która karmi dziecgo, gotuje i tańczy na linie, 5 koni, dyrektor — właściciel, który ma kurtkę czerwoną, białe skórzane spodnie, buty z cholewami i szpicrutę w ręku oraz zespół artystów, a w zespole tym mały 8-letni chłopiec — zgrabny, o okrągłej smagłej twarzy z czarnymi kędziorami, które wysuwają się spod spiczastej czapki „clowna" cyrkowego, biegającego przez cały dzień od wozu do namiotu w obcisłych, cienkich trykotach, mimo, że jest zimno (karnawał włoski) — przegryzający coś na prędce, nie siadając nawet, między jednym a drugim widowiskiem, lub przebrany za pajaca.

Wywraca zwyczajne kozły, staje na głowie, wiesza się koniom u ogonów, chodzi na rękach, śpiewa, śmieje się i zajmuje sobą publiczność, a w czasie widowiska cyrkowego dokonuje „cudów" na koniu, na trapezie, na linie.

Codziennie rankiem, otulony w dużą chustkę, przynosi w garnuszku mleko do wozu mieszkalnego dyrektora; potem biegnie po konie cyrkowe do remizy miejskiej — znosi do cyrku obręcze, drążki, kozły, sznury, czyści wozy i zapala ogień.

W ten sposób zarabia na chleb w cyrku — bawiąc wszystkich i ciężko pracując.

Czytając tę książkę, marzyłem o czasach, kiedy mali chłopcy jak, ów „pajacyk", zamiast w dzieciństwie ciężko pracować, będą uczyli się w specjalnych szkołach cyrkowych pod opieką wytrawnych instruktorów, mając zabezpieczony byt przez Państwo.

W Polsce Ludowej marzenia te spełniły się całkowicie.

Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe rozumiejąc potrzebę otwarcia areny cyrkowej dla jak największej liczby młodych miłośników sztuki cyrkowej, zorganizowały w roku 1950 eksperymentalne wówczas Studium Sztuki Cyrkowej, gdzie młody kandydat czy kandydatka do sztuki cyrkowej, otrzymali bezpłatną naukę, pełne utrzymanie, skromne, lecz schludne warunki mieszkaniowe i ciepłe, zaopatrzone w potrzebne pomoce, sale do ćwiczeń.

Nie obyło się przy tym bez oporów ze strony niektórych osób spośród starej kadry, jak również i bez pewnych błędów ze strony organizatorów.

Pamiętam z tego okresu takie wypowiedzi: „będziesz szkolił młodych, to sam stracisz pracę, bo cię wyrzucą", „wyuczę młodych to sam nie będę miał co robić w cyrku", albo „tricki mam dla siebie, to moja tajemnica".

Lojalnie jednak muszę przyznać, że nie wszyscy związani ze sztuką cyrkową, tak właśnie myśleli.

Organizatorzy Studium i doświadczeni artyści cyrkowi włożyli wiele pracy i wysiłku w należyte zorganizowanie i postawienie na właściwym poziomie Studium Sztuki Cyrkowej.

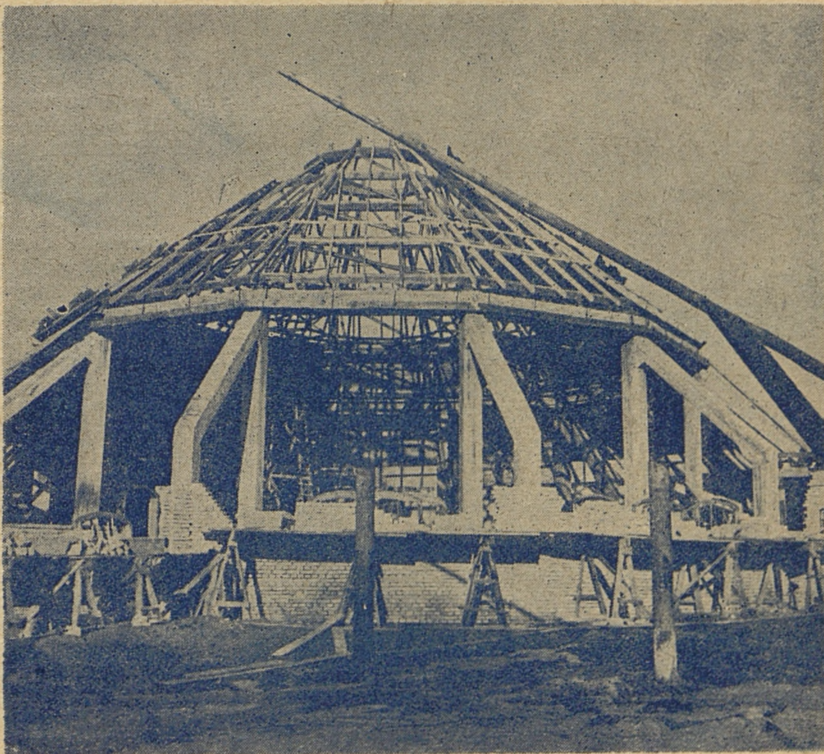
Tacy artyści, jak Gedrojć, Monastyruk, Kołek, Wiszniewski i wielu innych przenosili i przenoszą na przydzieloną im do szkolenia młodzież wszystko to, co znają najlepszego i najpiękniejszego i tworzą zespoły, którymi budują przedsiębiorstwo i pracą swą wytyczają drogi dla polskiego cyrku.

W okresie minionych 5 lat od założenia Studium szukano wciąż nowych dróg i metod szkolenia i praca ta dała dodatnie wyniki, choć zbyt rygorystycznym stosunkiem do uczestników Studium wyrządzano im nieraz krzywdę „odsiewając" np. w znacznym stopniu już przeszkolone i zdolne dziewczęta dlatego, że na zaproszenie „starego" artysty poszły z nim do kawiarni, czy restauracji.

Nasuwa się pytanie, dlaczego w tym wypadku usuwano tę właśnie młodą dziewczynę, a nie wyciągano żadnych konsekwencji w stosunku do drugiej strony.

W oparciu o pięcioletnie doświadczenie w pracy Studium należy stwierdzić, że inicjatywa Z.P.R-u szkolenia młodych kadr artystów cyrkowych była słuszna, że wysiłek, włożony w wychowanie młodych adeptów sztuki cyrkowej, daje pożądane owoce i sprawą młodzieży zaczynają żyć wszyscy pracownicy Z.P.R. tak artyści, jak i odpowiedzialni działacze artystyczni, społeczni i polityczni naszego Przedsiębiorstwa.

W związku z tym, właśnie jak również z uwagi na to, że w pracy naszej nad młodzieżą, obok blasków, widoczne są i cienie, pragnę artykułem tym rozpocząć dyskusję w naszym kwartalniku „Arena" na temat metod szkolenia i wychowania młodej kadry cyrkowej i właściwego jej wykorzystania, która to dyskusja dopomoże we właściwym ustawieniu zagadnienia młodej kadry cyrkowej. (L. A.)



Budowa areny ćwiczebnej w Bazie Cyrkowej w Julinkach.

Młode Kadry Cyrku RADZIECKIEGO

A. WOŁOSZYN
Dyrektor, Artystyczny Kierownik Państwowej Szkoły Sztuki Cyrkowej w Moskwie

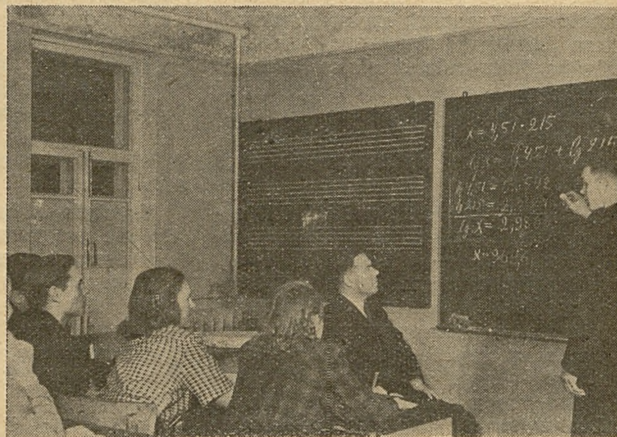
Jedną z najbardziej istotnych cech życia cyrku radzieckiego stanowi to, że jako zasadę wprowadzono umieszczanie w programach każdego cyrku, czy to stołecznego w Moskwie, w Leningradzie, lub innego przodującego cyrku radzieckiego — numerów, gdzie obok występów starszych artystów, produkują się w przeważającej części artyści młodzi.

Ze względu na konieczność zaznajomienia czytelnika polskiego ze stanem sztuki cyrkowej w Związku Radzieckim, przedstawienia czytelnikowi skali jej działalności, odczucia jej twórczego pulsu i włączenia się w tok artystyczno-organizacyjnego życia — należy stwierdzić, że sieć stałych, zimowych i letnich oraz wędrownych cyrków ZSRR ogarnia rocznie swą działalnością około 120 miast. I rokrocznie w tych 120 miastach występuje powyżej 3.000 artystów, obsługując 15 milionów widzów. Jeżeli zaś wziąć pod uwagę prace wszelkich spokrewnionych z cyrkiem przedsiębiorstw — objętych cyrkową organizacją, jak np., grupy artystów cyrkowych występujących na scenie, atrakcje, zwierzyńce i widowiska w parkach kultury, to razem ogół widzów zwiększy się do 30 milionów.

Praktyka cyrków świata nie miała dotychczas działalności na taką skalę, planowo codziennie realizowanej wg ogólnopaństwowego planu. Jeżeli do tego dodać trudności związane z opanowaniem ogromnego terytorium, na jakim są rozrzucone te cyrki — (na



Ćwiczenia akrobatyczne



Lekcja w szkole cyrkowej

przestrzeni tysięcy kilometrów) — to stanie się namacalnie jasne jak niezmiernie wielki jest rozmach i jak złożony i różnorodny ze względu na treść — jest każdy dział pracy tego olbrzymiego organizmu (artystyczno-twórczy, organizacyjno-gospodarczy, wytwórczo-techniczny itp.).

Naturalne, że przy takim stanie rozwoju sztuki cyrkowej zagadnienie stworzenia młodych kadr artystów cyrkowych, wobec ciągle wzrastającego zapotrzebowania na nich i konieczności uzupełnienia dawnych kadr — młodymi, ma znaczenie pierwszorzędne. Szerokie rozwinięcie sieci cyrków w ZSRR już od początku wysunęło ten problem na czoło zagadnień. Opieranie jakichkolwiek nadziei na samorodnym uzupełnieniu kadr byłoby fundamentalnie błędne i zgubne dla dalszego istnienia cyrku radzieckiego. Przede wszystkim konieczne było rozwiązanie tego zadania na płaszczyźnie ogólnopaństwowej i stworzenie — odpowiedniego planu. Już po 1925 roku radzieckie, partyjne i państwowe organizacje — podeszły do tej kwestii — bezpośrednio. Na równi z rozstrzyganiem zagadnienia o przygotowaniu nowych kadr dla teatru, roztrząsano to zagadnienie w stosunku do radzieckiego cyrku. Była w tym pewna logika, gdyż przy zasilaniu pracy cyrków przez cudzoziemskich wykonawców — stało się jasne, że bez przygotowania kadr naszego rodzimego cyrku — na dłuższy czas zostawalibyśmy w niewoli cudzoziemskiej sztuki cyrkowej. W rezultacie w r. 1927 została powzięta decyzja zorganizowania w Moskwie szkoły cyrkowej. Sam fakt organizacji takiej szkoły był decydującym krokiem w kierunku rozwiązania tak odpowiedzialnego zadania. W przeciwieństwie do dawnej żywiołowości i chałupnictwa — powstało planowe przygotowanie kadr cyrkowych, wciągnięte w ramy państwowej szkoły, w której ścianach, na zupełnie innych przesłankach powstała naukowo-praktyczna strona tego rodzaju pracy. Po raz pierwszy artyści cyrkowi, jednocześnie z nauką zawodu przechodzili kurs ogólnokształcący, dający im możność osiągnięcia wykształcenia w ramach średniego, specjalnego zakładu naukowego. Z początku był to trzyletni kurs nauki, później powiększył się do 3 i pół lat i wreszcie kurs nauki doprowadzono do 4 lat. Są podstawy do twierdzenia, że konieczny jest już kurs 6-letni, ze względu na przyjęcie do szkoły kandydatów młodszych i o mniejszym cenzusie nauko-



Ćwiczenia napowietrzne na poczwórnym trapezie

wym — dzięki czemu otrzyma się gwarancję bardziej płodnego i mocniejszego przyswojenia przez uczących się wiedzy zawodowej i umiejętności przechodzących w nawyk.

Uzupełniające się wzajemnie zadania, ogólnokształcące i wychowawcze, uwzględniane w programach i planach nauczania szkoły cyrkowej — z biegiem czasu coraz bardziej sprzyjały przyswajaniu sobie przez uczących się koniecznych wiadomości, zabezpieczających ich kulturalno-polityczny poziom. W swojej książce „Arena i ludzie cyrku radzieckiego" E. Kuźniecow, dotykając zagadnienia pierwszych dni istnienia szkoły cyrokwej — słusznie pisał: „Historia cyrku nie znała szkolnej metody nauczania zawodu. Przyszli artyści przeważnie wyrastali w patriarchalnych warunkach, w rodzinach mistrzów cyrkowych, wywodzili się z tych rodzin, przez nie byli wychowywani i od najmłodszych lat poznawali arenę cyrku. I całą drogę przygotowań do zadań przyszłego artysty — przechodzili nie na podstawie jakichkolwiek ustalonych metod nauczania, ale na podstawie osobistych nawyków tej lub innej rodziny i ustnej tradycji przekazywanej z pokolenia w pokolenie." I dalej, rozwijając swe myśli, konkluduje: „Jeżeli wpomnieć, że starzy artyści, otrzymujący swe wykształcenie w ramach tzw. domowego wychowania, w oderwaniu od środowiska i społeczności szkolnej zostali właściwie mało oświeconymi ludźmi — staje się jasne, jak wielkim postępem kulturalnym była decyzja wprowadzenia szkolnego systemu w wychowywaniu nowych kadr radzieckiego cyrku.

W ten sposób dano początek planowemu przygotowaniu nowego pokolenia artystów cyrkowych poprzez pierwszy i jedyny w świecie — cyrkowy zakład naukowy. Szkoda, że rozmiar tego artykułu, nie pozwala szczegółowo zastanowić się nad tymi trudnościami i różnymi perypetiami, które miały miejsce w tym okresie organizacji i stawiania podwalin państwowej szkoły sztuki cyrkowej. Ale niewątpliwe jest jedno: trudności tych nie udało się uniknąć i było ich dużo. Nie zawsze jakość przygotowanych numerów była najwyższego gatunku. Byli małoduszni, którzy sceptycznie odnosili się do pracy z młodymi. Ale życie wykazało, że pomału przezwyciężono trudności i obecnie można już śmiało twierdzić, że państwowa szkoła sztuki cyrkowej stała się zasadniczym i pewnym źródłem, z którego cyrki Związku Radzieckiego czerpią świeże i odpowiednie uzupełnienie artystyczne. Już obecnie około połowy kolektywu radzieckiego cyrku stanowią byli wychowankowie szkoły cyrkowej. W okresie prawie 30-letniego istnienia (w 1957 r. upłynie 30 lat) szkoła wychowała całą plejadę artystów cyrkowych, których nazwiska zdobią afisze Związku Radzieckiego. Wśród nich są zasłużeni artyści republiki, odznaczeni przez państwo — nagrodami, orderami i medalami ZSRR.

Wielu z nich, jako pierwszorzędni mistrzowie w swoim rodzaju sztuki, stali się przodującymi w cyrku radzieckim. Najpopularniejszy komik-ekscentryk M. Rumiancew (Karandasz), mistrzyni trapezu E. Lebiedyńska, A. Jakutska, ekwilibryści na perszach pod przewodem B. Francuzowa, oryginalni akrobaci Arnautowie, I. Waiwiłowa i W. Fajertag, oryginalni ekwilibryści na kulach Rogatkinowie, wykonawcy wielkich, zespołowych numerów akrobatycznych na równych poziomach cyrku, Fiedosowowie, Stiepanowie, Kożenikowie, Abapałowie i inni — cała kohorta solowych i zespołowych żonglerów: Z. Machlin, N. Bauman, Lichaczewowie, Kożuchowowie, klowni: S. Rotmistrow, S. Lestopałow, D. Zwieriew, bracia Szirman, akrobaci-woltyżerzy: Malenkinowie, Iwanowowie, ekwilibryści Samodurałowie, Szubinowie, cieszący się w obecnym czasie na estradzie wielkim powodzeniem artyści oryginalnych rodzajów sztuki: K. Zajcew (Kondi), J. Bajda, R. Sławski i wielu, wielu innych — wszyscy znani przez radzieckich widzów jako najlepsi artyści cyrkowi. Przy okazji bardziej może przekonywującym uzupełnieniem powyższego spisu, mogą być nazwiska tkwiące jeszcze w świeżej pamięci polskiego widza w związku z występami radzieckiego cyrku na Warszawskim Ogólnoświatowym Festiwalu Młodzieży i Studentów

Parada młodych adeptów w Cyrku Moskiewskim





Popisy żonglerskie na monocyklach



Fragment numeru ekwilibrystycznego

w sierpniu 1955 r. i następnych występów w Warszawie — bo właściciele tych nazwisk są też wychowankami Moskiewskiej Państwowej Szkoły Sztuki Cyrkowej. Wszyscy warszawiacy pamiętają zapewne dowcipne i wspaniałe w wykonaniu żarty komika-parodysty i artystycznego ekwilibrysty na wolnym drucie — Olega Popowa, występy trapezistek Bubnowych, żonglera I. Chromowa, akrobatów T. i W. Władimirowów, prześliczne tańce na linie N. Łogaczowej z jej eleganckim wykonaniem mazurka, W. Michajłowej-Dieminowej w plastycznych pozach i innych. Obecnie kończą oni występy w Brukseli skąd jadą do Antwerpii i w początkach kwietnia zaczynają występy w Paryżu.

Wyliczyliśmy tylko małą część młodzieży cyrkowej, której wychowanie odbywało się w murach szkoły. Ogólna zaś ich ilość — powyżej tysiąca — w przyjacielskim zespole artystów radzieckiego cyrku uzupełnia swą ulubioną sztukę, wymyśla nowe triki, wzbogaca swe mistrzostwo nowymi pomysłami i przez to wnosi swoją cząstkę w sprawę rozwoju i rozkwitu radzieckiej sztuki cyrkowej. Zrozumiałe, że droga, po której kroczy szkoła, zdobywająca swoje szczyty, nie była ani gładka, ani lekka. Z roku na rok zwiększano doświadczenia i praktykę, usuwano błędy, poprawiano procesy nauczania, udoskonalano metody wykładów, uzupełniano kadry doświadczonych pedagogów, znikał sceptycyzm i przez stałe postępy zdobywano kapitał nowych jakości, zabezpieczających szkole podstawowe, naukowo-twórcze pozycje, samodzielne miejsce i znaczenie w zakresie ogólnego rozwoju radzieckiej sztuki cyrkowej. Odpowiednio do wzrostu znaczenia, zupełnie widocznie wzrastała i popularność szkoły. Jej pracą interesują się artyści wielu krajów. Jako mili goście przebywali w szkole artyści cyrku i przedstawiciele zaprzyjaźnionej z nami Chińskiej Republiki Ludowej, Polski, Ludowej Republiki Bułgarii, Republiki Czechosłowackiej, Rumuńskiej Republiki Ludowej, Mongolskiej Republiki Ludowej, Węgierskiej Republiki Ludowej i inni. Za przykładem ZSRR państwowe szkolenie kadr cyrkowych rozwija się w Mongolii, Polsce, Węgrzech i Korei Demokratycznej. W tych właśnie ludowych republikach zorganizowano cyrkowe szkoły i studia. Szkoła radziecka nawiązała silne więzy ze studium mongolskim, istniejącym już około 15 lat. Zapoczątkowano łączność z węgierską szkołą. Nie ma wątpliwości, że analogiczne stosunki będą miały miejsce i z polskim studium cyrkowym, tym bardziej, że radzieccy i polscy artyści cyrkowi mieli już możność wymiany wizyt i zaznajomienia się z pracą tych szkół w czasie występów w naszych krajach. Niewątpliwie — rozwinięcie tych związków będzie sprzyjało rozwojowi procesów nauczania, polepszeniu systemu i metod nauczania specjalnych, cyrkowych dyscyplin, odnowienia rodzajów i różnorodności przygotowywanych numerów, realizacji wzajemnej wymiany pedagogów-specjalistów itd., itp.

Jest to nieodzowne dla wymiany doświadczeń, wiedzy, dla okazania pomocy jedno drugiemu. Jest też pożądane dla przyjaźni radzieckiego cyrku z cyrkami innych bratnich krajów.

Mistrz żonglerki Chromow wśród adeptek Moskiewskiej Szkoły Cyrkowej.



W związku z art. T. Chrzanowskiego „O humor na Arenie" zamieszczonym w poprzednim numerze „Areny" otrzymaliśmy art. J. Wolskiego „Źle jest z humorem". Artykuł ten traktujemy jako jeden z głosów w dyskusji w sprawie humoru. Czekamy na dalsze wypowiedzi.

Źle JEST Z HUMOREM

Janusz Wolski

Teksty? Ludzie? Fakty? Krytyka? Brak reżyserów?... Cóż wpływa na indolencję strzałową satyry arenowej? Dlaczego widz nie zawsze się śmieje, czasami tylko uśmiecha?

Oto pytania dyskusyjne, głosy prasy i temat narad na konferencjach Działu Programowego Z.P.R.

Zagadnienie to wywołuje zrozumiałe zainteresowanie, urasta do niebezpiecznego problemu.

Do współpracy nad tekstami dla Cyrku zaproszono najwybitniejszych literatów, satyryków współczesnych od popularnego Wiecha do... zdaje się, że wszystkich, którzy w tej sprawie mogą mieć coś do powiedzenia.

Zaledwie kilka scenek ujrzało światła areny, a niewiele z nich bawi żądną humoru, niewybredną publiczność cyrkową.

Szukajmy przyczyn.

A może są winni ludzie-wykonawcy?

Tak, ludzie, ale nie wykonawcy.

Wykonawcy, to przeważnie artyści cyrkowi o samorodnych większych lub mniejszych talentach, o ciekawej przeszłości, a zawsze zwartej i nierozerwalnej z areną przyjaźni.

„Stare kawały", (reprizes, czy entrée — gwarą cyrkową) „leżą" w nich „jak ulał". Te stare scenki artyści odświeżają, aktualizują i bawią nimi kogo?... widza s t a r u s z k a, który na woalu wspomnień porównuje obecnego wykonawcę ze starymi znajomymi, jak **Bim-Bom, Din-Don, Manc i Janos, Eddi i Theo itp.**

Młodzieżowa widownia nie może na to patrzeć i nie powinna. Nie może zrozumieć dlaczego musimy odgrzewać stare kawały cyrkowe? Dlaczego cyrk w satyrycznej twórczości literackiej jest pominięty? Stanowczo humor cyrkowy nie może nadążyć za postępującą siedmiomilowymi krokami satyrą sceny i estrady polskiej.

Popularny clown świata, Gröck, kiedy mu francuski krytyk zarzucił brak dowcipu w jednym z entrée — poprosił owego krytyka, ażeby mu pokazał na arenie sztukę wydobycia z tego tekstu dowcipu. Założyli się o sto tysięcy franków — krytyk przegrał.

Pisać łatwiej — wykonać to pisanie nieraz bardzo trudno.

Nasi komicy po zakończeniu każdego sezonu letniego i wykorzystaniu urlopów, bywają zgrupowani w ośrodku szkoleniowym ogólnym, bądź też biorą udział w szkoleniu indywidualnym, w miejscach zamieszkania.

I może to jest pierwszym naszym błędem.



Komik cyrku Nr 6 Dyś Kazimierz

Z doświadczenia możemy stwierdzić, że tego rodzaju szkolenie nastręcza Dyrekcji wiele kłopotów, a rezultaty in plus są minimalne.

Składa się na to wiele szczegółów: przypadkowy zjazd na szkolenie, systematyczne opóźnianie zajęć, brak instruktorów, których się dopiero poszukuje, nieodpowiednia obsada reżyserów, którzy nigdy nie mieli z tym zawodem nic wspólnego... teksty do opracowania przychodziły zawsze nieomal w ostatniej chwili przed rozpoczęciem sezonu cyrkowego, a obsada tych tekstów bywała tak nieszczęśliwie dobierana, że po „jako tako" opracowanej scenie arenowej przez „żywosłowców" (dlaczego „żywosłowców" — dop. autora) nigdy nie trafiała w tej samej obsadzie do cyrku.

Rezultat: artyści podbudowani ideologicznie wracają do cyrku i robią dalej: „Ciasteczka w kapeluszu", „zagadki o pluskwach", „magiczną butelkę" itp., a mozolnie zebrane i zakupione teksty śpią w szufladach Działu Literackiego.

Popularni krytycy, a jednocześnie miłośnicy sztuki cyrkowej śledzący jej rozwój na arenie międzynarodowej, wierzą, że Dyrekcja dokłada wszelkich starań, ażeby usunąć te wszystkie bolączki z naszej areny i bezlitośnie chlaszcze w swoich recenzjach tych, którzy „zabijają" humor na arenie polskiej i przyczyniają się do rozprzestrzeniania raka nostalgii.

Czyżby brak reżyserów cyrkowych?

Tak, specjalistów w tej dziedzinie nie mamy.

Zaledwie kilka widowisk cyrkowych widziałem wyreżyserowanych „teatralnie", z długimi dialogami i gadaniną pozbawioną humoru sytuacyjnego. Ale jest okazja.

Związek Radziecki wyciąga dłoń.

Mistrzowska szkoła sztuki cyrkowej w Moskwie może nam pomóc. Różne przedsiębiorstwa delegują swoich pracowników na studia zagranicę — dlaczego tego nie może spróbować Z.P.R.? Bawiący niedawno w Polsce reżyser radziecki Aronow na pewno nam w tym pomoże.

2—3 artystów, ze stażem, chętnych do poświęcenia się tej pracy, winno już w tym roku znaleźć się na liście uczniów Moskiewskiej Szkoły Cyrkowej.

Dotychczasowe przeglądy, pokazy festiwalowe odkrywały braki kostiumowo - rekwizytowe i reżyserskie, co obniżało wartość wspaniałych, pełnych poświęcenia wyczynów indywidualistów polskiej sztuki cyrkowej.

A jak jest u nas z satyrą arenową?

Dziedzina, której się należy poczesne miejsce w każdym programie. Ostrze satyry goli, tnie antypaństwowe narosty i chwasty życia gospodarczego, społecznego i politycznego. Rozprawia się z bumelantami, biurokratami, chuliganami, brakorobami, sodowiarzami, kułakami itp. wszystkimi typkami życia codzienego, utrudniającymi rozwój i pochód robotniczych mas do szczęścia i radości — do Socjalizmu.

Ale satyra musi być świeża, aktualna, musi być echem wydarzeń. Napiętnować zło, a pochlebiać dobro. Słowo wypowiedziane na arenie, wymierzone do celu i osiągające cel — to najskuteczniejsza broń w walce ze złem. Niestety u nas brak aktualności i praktycznie nie można ich wykonywać. Przypominam sobie okres pracy popularnych komików Din-Dona, dla których pracowało kilku autorów - kuplecistów jednocześnie. Wykonawcy wybierali z nadesłanego materiału najlepsze, najaktualniejsze i niejednokrotnie tego samego wieczoru podawali je w swój sposób zaskoczonej aktualnością tematu — publiczności. I to się opłacało.

Czyż tego nie można zastosować w obecnych warunkach pracy — można. Cofniemy się z pomysłem



Komicy: Wronowski, Chrzan, Truszkowski.

o 25 lat, ale tematycznie może być świeży, zawsze aktualny i porywający... odbiorców.

Reasumując powyższe należy:

a) zmienić system szkolenia komików arenowych: powołać stałe **„trójki wesołków“** o 2—3 więcej od ilości cyrków.

Opracować z nimi nowy repertuar i stopniowo zasilać jednostki pełnymi „Trójkami“ z gwarancją „żelaznego“ niepowtarzalnego się repertuaru w innych cyrkach. Na wypadek koniecznych zmian personalnych, należy wycofać całą „Trójkę“ do rezerwy, a na jej miejsce wysłać rezerwową. Przez jeden miesiąc można opracować z jedną „Trójką“ potrzebny repertuar. Szkolenie winno się odbywać cały rok bez przerwy.

b) wytypować 2 — 3 kandydatów do Moskiewskiej Szkoły Cyrkowej na kurs reżyserski i przeszkolić ich dla przedsiębiorstwa, na prawach absolwentów innych szkół zawodowych.

c) zwiększyć swobodę wyboru i wykonawstwa aktualii przez zamawianie w arenie (miejscu postoju cyrku) u autorów miejscowych aktualnych kupletów na stosunki miejscowe, które po zatwierdzeniu przez miejscową Radę Artystyczną mogłyby być wykonywane natychmiast.

Zdecentralizować obecny system zaopatrywania artystów w teksty. Takim duetom jak Din-Don, Stachowscy, Hutnikowie i innym należałoby nawet przydzielić specjalnych autorów, znających ich rodzaj i sposób wykonawstwa. Ogłosić otwarty konkurs na utwory cyrkowe. Dotychczasowy system faworyzowania stałych autorów — nie zdał egzaminu.

d) zmienić system szkolenia nowych kadr — przyszłości polskiego cyrku.

Należy się spodziewać, że po zastosowaniu w.w. wskazówek — zgłodniały konsument humoru na naszych arenach, nie będzie się już uśmiechał czasami, nawet z domieszką ironii — a pęknie ze śmiechu.

Kto się z tym artykułem nie zgadza — proszę — niech rozpocznie dyskusję na łamach naszego pisma. Czekam. Milczenie będzie wyrazem uznania.

Lucjan Krawczyk
artysta cyrku Nr 11

Spółka z diabłem

W Polsce sanacyjnej, jak zresztą we wszystkich krajach kapitalistycznych, życie artysty cyrkowego nie było uregulowane. Najtrudniejszym okresem była zima. Z zakończeniem bowiem sezonu letniego właściciel cyrku zwalniał artystę — skazując go tym samym na 5-ciomiesięczną głodówkę. Do czasu wynalezienia kin dźwiękowych, właściciele kin niemych angażowali niektóre numery do tzw. „Rewii“. Wielu kolegów złapało kontrakt na kilka takich występów i jakoś w ten sposób przetrwali zimę. Tylko nielicznym udało się „złapać“ kontrakt do nocnych lokali. Nie każdy zresztą numer, czy w kinie, czy w lokalu mógł być produkowany ze względów czysto technicznych.

Lata 1930 — 31, to okres udźwiękowienia kin, co z kolei spowodowało nie tylko zniesienie rewii w kinach, ale i muzyków, przygrywających do filmu, toteż w tym okresie wielu muzyków produkowało się po redukcji po prostu po podwórkach.

Przeżyć okres od listopada do kwietnia dla artysty cyrkowego stawał się nie lada problemem. Radzili więc sobie artyści jak mogli. Najczęściej zbierano się w grupy, czy grupki i dawano przedstawienia po miasteczkach, osadach a nawet większych wioskach w różnych salach, remizach strażackich, a nawet szkołach. Do tych ostatnich należałem i ja.

Z nieżyjącym już kolegą Wacem (W. Mączyńskim) oraz kilku innymi wybraliśmy się do wsi Kiedrzyn, położonej 3 km od Częstochowy. Na przedstawienie, mające się odbyć w miejscowej sali zaprosiliśmy tamtejszego sołtysa wraz z małżonką, jako miejscowego przedstawiciela władzy ofiarowując mu 2 bilety w I rzędzie. Sam sołtys, jak się później okazało nie przyszedł na nasze przedstawienie zajęty sprawami służbowymi, przysłał natomiast swą żonę, a ta mając jeden wolny bilet zaprosiła swą kumoszkę. Ulokowałem obie niewiasty w najwygodniejszym miejscu pierwszego rzędu i rozpoczęliśmy przedstawienie. W programie m. inn. mieliśmy numer na trapezie, który wykonywał mój młody kuzynek S. Potrawka.

Ponieważ belka znajdująca się pod sufitem na scenie, na której był przymocowany trapez nie była zbyt silna, w czasie wykonywania numeru stanąłem pod trapezem na tak zwanej paserce. Młody wykonawca zwinnie wykonywał trick po tricku, a ja stojąc pod trapezem na scenie usłyszałem rozmowę dolatującą mnie z pierwszego rzędu między sołtysową a jej kumoszką.

„Wiecie kumo, odzywa się śledząca z wielką uwagą napowietrzne ewolucje sołtysowa, to nie prawda co on tam pokazuje. Kaj by to człowiek mógł takie rzeczy zrobić. On nas otumanił. On ma spółkę z diabłem.“ Rozbawiło mnie tego rodzaju rozumowanie i mimo woli słucham dalej rozpoczętego dialogu między kobietami.“ Niech on taki mądry nie będzie. Nas nie oszuka — ciągnie dalej sołtysowa. Weźcie kumo koszulę i potrzyjcie czoło, to zarazki odpędzicie od niego diabła i spadnie jucha i zabije się.“ Usłużna kuma dyskretnie podniosła spódnicę i poczęła wykonywać polecenie swej sąsiadki. Ponieważ numer dobiegał już końca, wykonawca przystąpił do ostatniego tricku, który polegał na tym, że znajdujący się na trapezie leci głową w dół zatrzymując się jedynie stopami o linki trapezu. Wykonanie tego tricku odbyło się w momencie gdy akurat sąsiadka sołtysowej pocierała czoło wydobytą spod spódnicy koszulą. Dostrzegłem, jak w czasie wykonywania tricku pot okrywał twarz sołtysowej.

Otóż na widok lecącego w dół trapezisty oczy sołtysowej zaiskrzyły się, policzki przybrały wyraz uśmiechu — i nastąpiło rozczarowanie, ponieważ wykonawca nie spadł i nie zabił się. Diabeł nie zupełnie został odpędzony.

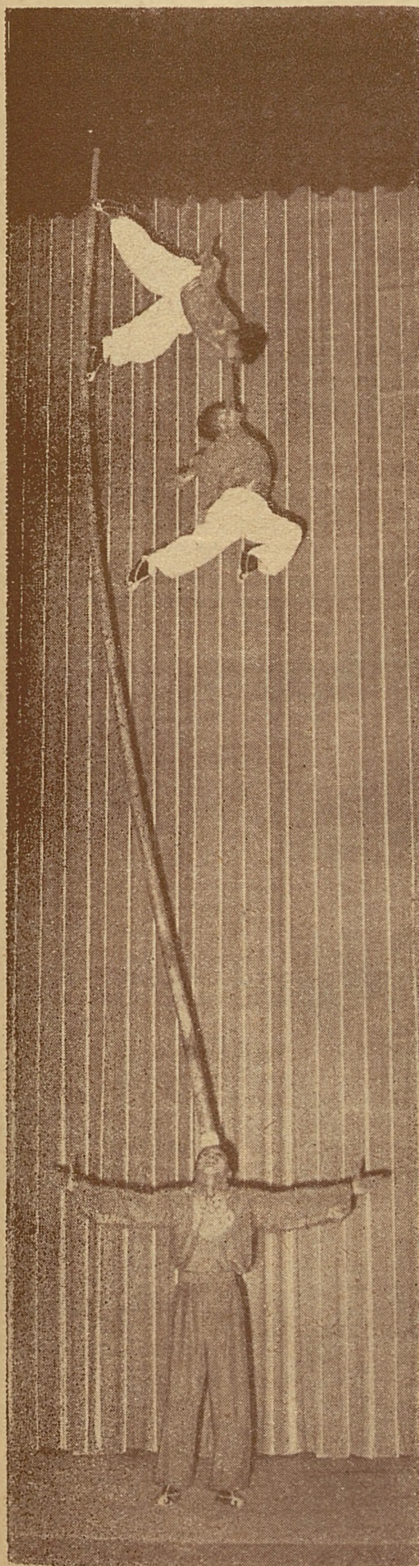
Niezadowolona sołtysowa zwróciła się ponownie do swej sąsiadki. „Widzieliście kumo. Byłby jucha spadł żebyście kapkę mocniej potarli czoło, już by nie żył. Pamiętajcie, jak kto mo diabła w sobie, to ino koszulą czoło potrzejcie zaroski uciece“.

Oto jeden z autentycznych obrazków zacofania panującego na wsi polskiej.

MARIAN MANC
Kier. Działu Programowego

CYRKI zagraniczne w Polsce

Cyrk Szanghajski



Fragment popisów na czołowym perszu.

— Oglądało nas przeszło 200 000 widzów — powiedział do mnie dyrektor Cyrku Chińskiego Chang-Guo-Chu, opowiadając o swych wrażeniach z pobytu zespołu w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Stamtąd bowiem przyjechał do nas zespół Cyrku Chińskiego z Szanghaju, który rozpoczął swe tournée artystyczne po Polsce premierą w dniu 3 sierpnia br. we Wrocławskiej Hali ludowej.

— Jak obejrzy pan dzisiaj nasz program, to bardzo proszę o obiektywne, krytyczne uwagi dotyczące poziomu poszczególnych numerów — mówił dalej dyrektor Chang Guo-Chu.

Korzystając z okazji swobodnej rozmowy z sympatycznym dyrektorem Cyrku Szanghajskiego, spytałem go o chińskie cyrki. Okazuje Cyrk Chiński nie posiada żadnych budynku cyrkowego, ani stałego, ani pod chapiteau. Artyści występują tam po prostu na estradach, w salach teatralnych i na stadionach. Cyrk Chiński nie posiada żadnych tresur egzotycznej zwierzyny, koni itp., bowiem chińska sztuka cyrkowa opiera się przede wszystkim na pracy samego artysty i to przeważnie w dziale ekwilibrystyki. Ekwilibrystyka chińska zawiera w sobie tak dużą rozmaitość tricków, że niektóre z nich stanowią odrębne numery, jak np. żonglerka włóczniami

Zespół artystyczny Szanghajskiego Cyrku, który gościmy w Polsce, to w 90% młodzież, wśród której widzi się dzieci w wieku 9—13 lat. Program składa się z wielu bardzo interesujących, typowych dla chińskiej sztuki cyrkowej numerów

Na szczególne wyróżnienie zasługują fenomenalni imitatorzy dźwięków Sien Tai i Ten Ju-sze, których publiczność formalnie nie chce wypuścić ze sceny. Akrobacje na stojącym maszcie można określić jako szczyt technicznego przygotowania artystów w wyczynach ekwilibrystyczno-akrobatycznych. Precyzja, z jaką artyści opracowali ten numer, stawia go na pierwszym miejscu w programie. Świetnymi wykonawcami popisów na maszcie są: Jao tsen-tsai, Tsching-Deling, Tsching-in i Me Kei-le.



Efektowny trick w numerze ekwilibrystyki na drewnianych kulach.



Wspaniali imitatorzy dźwięków Sien Tai i Ten Ju-sze

W czasie występu żonglerów uwagę zwraca pierwszorzędnie wykonany trick żonglowania butelką na palce w zębach.

Atrakcją Cyrku Szanghajskiego jest niewątpliwie również doskonały numer na kulach, w którym udział biorą: Schun Fang-liang, Schun Fang-ming, Tschang Mangchua, Tsen Tsen-jen i Jang Szau-di. Ten ostatni — dziewięcioletni chłopiec jest „gwiazdą" całego zespołu. Chłopiec ten występuje w pięciu numerach programu. Jest to bardzo zdolny akrobata z dużym zacięciem aktorskim, z darem viskomika, z miejsca pozyskuje sympatię całej widowni. Jego popisowy numer — to ewolucje na drewnianych kulach.

Wykonawcy tradycyjnej gry „diavolo" pod kier. doskonałego Tien-Cyan-ljań.



Dalszymi interesującymi numerami są: ekwilibrystyka na stołach w wykonaniu dziesięcioletniego Tsen Tsen-jen, persz czołowy w wykonaniu Pan Lian-ji, Jang Szau-di i Czen Czen-sien, wirujące talerze w wykonaniu Lu Schun-jin, Tschu Tien-ping, Tsen Fa-juen. Świetnym numerem jest tradycyjna dla cyrku chińskiego tzw. gra diovolo w wykonaniu Tien Cynn-Jan, Den Ju-fan, Den Ju-żu i Jao Hui-in.

Wśród wielu innych numerów na uznanie zasługuje zespół Tschao Tsin-tschou, Pan Lian-ji, Schueng Fang-ming i Pan Jing, popisujący się żonglerką włóczniami. Podoba się szczególnie oryginalny trick żonglowania płonącymi włóczniami.

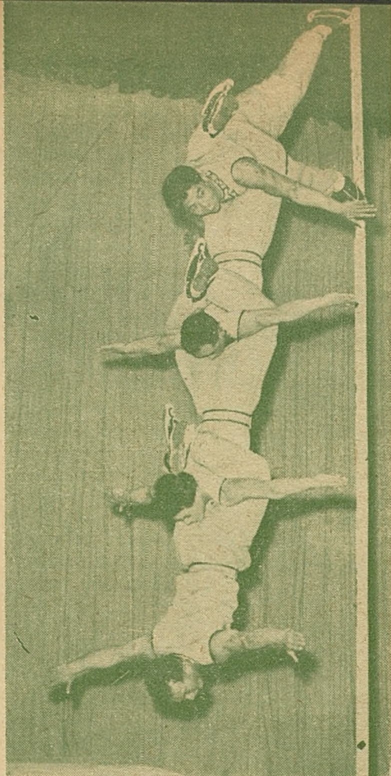
W każdym numerze Cyrku Chińskiego widać rękę reżysera. Można powiedzieć, że artyści chińscy to nie tylko wyczynowcy, lecz w wielu wypadkach i aktorzy. Wartość programu podnosi doskonała współpraca orkiestry z artystami, co jest zasługą dyrygenta Tung-Jua. Estetyczne, barwne kostiumy dopełniają całości tego świetnego widowiska.

Dyrektor Chang Guo-Chu zapytał mnie po programie o wrażenia. Prosił przy tym kilkakrotnie o szczere krytyczne wypowiedzi.

Oświadczyłem Mu, że zespół Cyrku Szanghajskiego ma olbrzymi walor, jakim jest niewątpliwie młodzież. Niektóre numery programu są słabsze od tych, jakie widzieliśmy w poprzednich programach Cyrku Chińskiego. Tamte jednak zespoły nie miały tak świetnych pozycji, jakie znalazły się w tym programie, a szczególnie nie miały czarującego Jang Szau-di. Słowem, konkurencją dla tego programu może być tylko program innego zespołu Cyrku Chińskiego.

Tak akuratni, tak kulturalni, tak precyzyjni w swej pracy koledzy chińscy mogą być klasycznym przykładem dla wszystkich innych artystów cyrkowych na świecie.

Naszym drogim gościom przesyłamy serdeczne pozdrowienia od polskich artystów cyrkowych i życzymy im sukcesów artystycznych na polskich arenach.



Fragment popisów akrobatycznych na stojącym maszcie

* * *

Tsen Tsen-jen wykonuje stójkę z talerzykami na głowie.



中國上海杂技团演出节目單

SZTUKA CYRKOWA W CHINACH

Cyrk w Chinach — bierze swój początek w starożytności. Już u starych plemion znana była gra przedstawiająca zapasy zwane „Czi-ju-si“. „Czi-ju-si“ — to walka człowieka ze zwierzęciem, lub człowieka z człowiekiem. Kolebką tej gry jest północny brzeg rzeki Chauancha. Na równinach starożytnej Czi-czżu mieszkańcy często zabawiali się tą grą. Uczestnicy rozdzielali się na dwie grupy, zakładali na głowy bycze rogi i prowadzili zapasy. Od tego przybrania głów grę tę nazwano „czjuelici“ czyli „bodzenie“. Gra ta stała się kolebką chińskiej sztuki cyrkowej.

Za czasów panowania cesarza U-di, wczesnej dynastii Chongra „czjuuuduci“ rozwijała się tworząc stopniowo program bardziej urozmaicony. Na skutek urozmaicenia ilości gier, program taki nazywano „bosi“ (wiele gier).

Wiosną 108 r. przed n. e. Liu-ze, chcąc pokazać swą władzę oraz wielkość swego państwa, urządził turniej tego rodzaju gier, zapraszając wiele gości z różnych krajów. Na turnieju tym były pokazane różne gry i zabawy, dotychczas niewidziane. Wprowadziły one w zachwyt wszystkich dostojnych gości obecnych na turnieju. Od tej pory turnieje takie były urządzane każdego roku w styczniu.

O wysokim poziomie sztuki cyrkowej w tym okresie świadczyć mogą przetrwałe do dnia dzisiejszego utwory literackie i sztychy. Czou-chen i Li-ju — kronikarze Chańskiej epoki opisują w odach i balladach o skomplikowanych i trudnych numerach typu cyrkowego, jak chodzenie po linie, ćwiczenia na pionowym maszcie, żonglowanie kulami i mieczami oraz sztuki magiczne „juiłam-bianchua“ (zmiana ryby w wieloryba) i wiele innych. Przeważną ilość numerów, które były pokazywane 2000 lat temu, można zobaczyć obecnie na arenach cyrkowych. Wśród odnalezionych obecnie rysunków z epoki Chańskiej widzimy między innymi następujące sceny: z obu stron zawieszonej w powietrzu liny idą ku sobie dwaj ekwilibryści, trzeci partner w środku liny w tym czasie stoi na rękach. Na dole pod napiętą liną widzimy dwa miecze ustawione ostrzem ku górze.

Wysoki poziom sztuki cyrkowej osiągnęli w epoce Chańskiej akrobaci. Na rysunkach odnalezionych w wykopaliskach Inanii widzimy w pędzie wóz dwukołowy, zaprzężony w cztery konie — na wozie ustawiony wysoko pionowo maszt, na którym młody artysta wykonuje różne ćwiczenia akrobatyczne.





W cyrkach współczesnych produkują się artyści na masztach trzymanych przez jednego z partnerów na głowie. W starożytności podobny numer nazywał się „dajgon“ (trzymać maszt na głowie).

Na jednym z rysunków z epoki Chańskiej widzimy taki obraz: dobrze zbudowany silny mężczyzna trzyma na głowie maszt, na którym trzech młodzieńców demonstruje „lot ptaków“, wisi głową na dół, stoi na rękach itd.

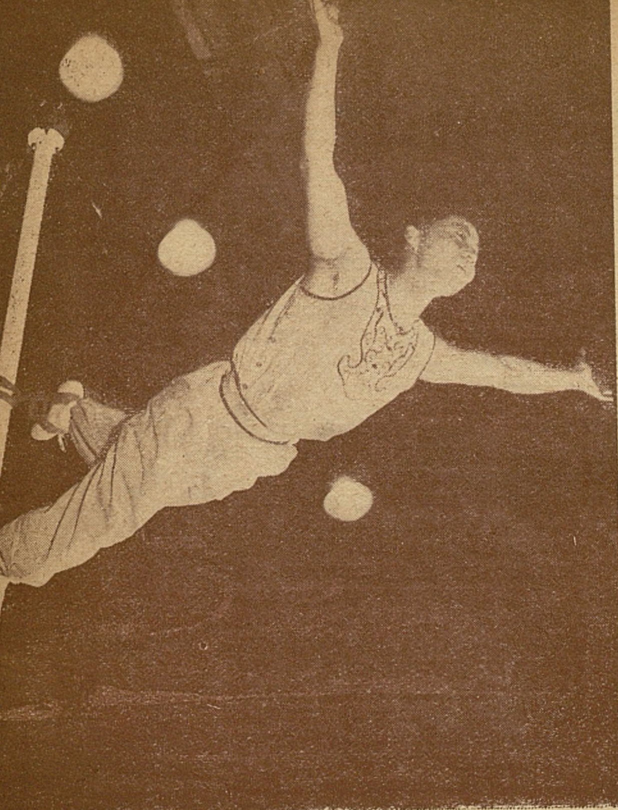
W książce pt. „Szuj-szu“, w rozdziale poświęconym rozrywkom, autor opisuje taką scenę: dwoje akrobatów tańczy na masztach trzymanych przez partnerów na głowie. Niepostrzeżenie dla widza, artyści zamieniają się masztami, pozorując „lot w powietrzu“. Akrobaci Czungcinskiego cyrku demonstrują również obecnie ten niebezpieczny numer, wzbudzając nim zachwyt publiczności.

Kronikarze Chańskiej epoki uwidocznili na rysunkach znalezionych obecnie w Czendu (prowincja Cyznań) szereg ciekawych wizerunków numerów cyrkowych. Na rysunku widzimy akrobatę stojącego na piramidzie z 6 stołów ustawionych jeden na drugim. Akrobata ten wykonuje na piramidzie rozmaite ćwiczenia. Jest to, to samo co „iczi“, obecnie produkowany numer „akrobatyka na stołach“. Artysta cyrku Czuncinskiego, produkujący się w tego rodzaju numerze, ustawia na stole cztery butelki od wina, na nich stół i następnie 5 krzeseł. Przy ustawianiu każdego krzesła artysta-akrobata wykonuje rozmaite ćwiczenia. Ostatnie krzesło ustawione jest pochyło, pod kątem i na nim akrobata staje na rękach.

Wykonywanie i produkowanie się w takim numerze wymaga nielada męstwa, odwagi i opanowania sztuki cyrkowej.

Wysoki poziom sztuki osiągnęła w epoce Chańskiej sztuka żonglowania. Na rysunkach z tej epoki widzimy wizerunki żonglerów, którzy zgrabnie podrzucają i kręcą talerzykami za pomocą cienkich bambusowych pręcików. Naśladując bogate tradycje czasów starożytnych, artyści cyrkowi obecnie wzbogacili sztukę żonglowania, doprowadzając ją do doskonałości.

Wiele wspólnego z żonglerką mają ćwiczenia z dzbanami. Również ten rodzaj sztuki cyrkowej bierze swój początek z ludu. Wiele lat przed naszą erą, żonglerka dzbanami była jedną z zabaw mieszkańców wsi. Dzbany te były miarą zboża (wań czua). Po żniwach przy dobrym urodzaju, wieśniacy zsypywali ziarno do dzbanów i ustawiając je na głowie, współzawodniczyli między sobą, kto wyżej podrzuci dzban. Opracowana i oszlifowana przez

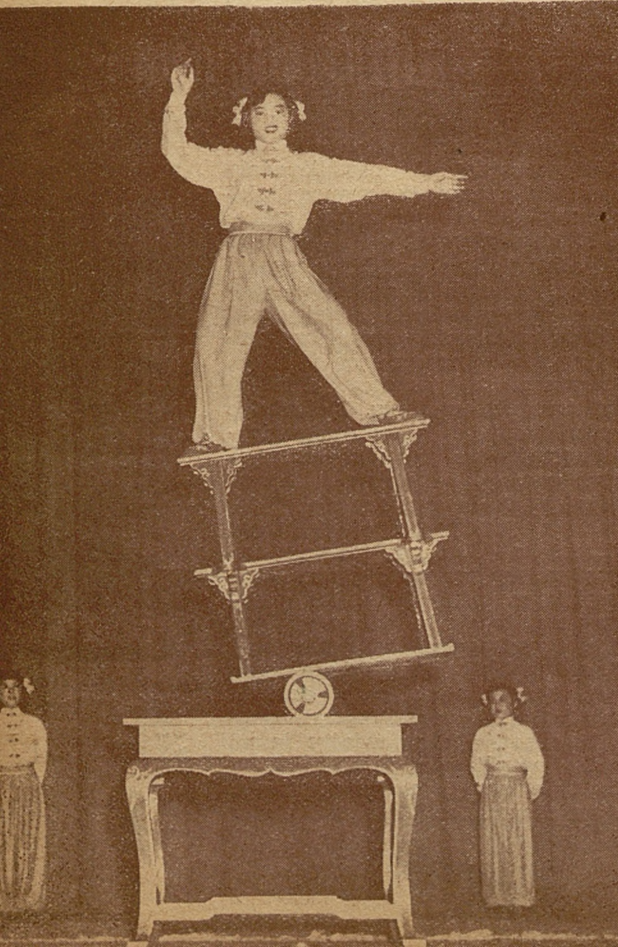


Jeden z wykonawców numeru na maszcie w tzw. chorągiewce



długie lata zabawa ludowa przeszła jako numer wyczynowy do programu cyrkowego. Wieśniacy zabawiali się dzbanami, żonglując na głowie, łokciach, kolanach, wyczyniając przy tym najrozmaitsze skomplikowane „tricki“. Niektórzy żonglowali nawet nogami, w pozycji leżącej, podrzucając je i obracając

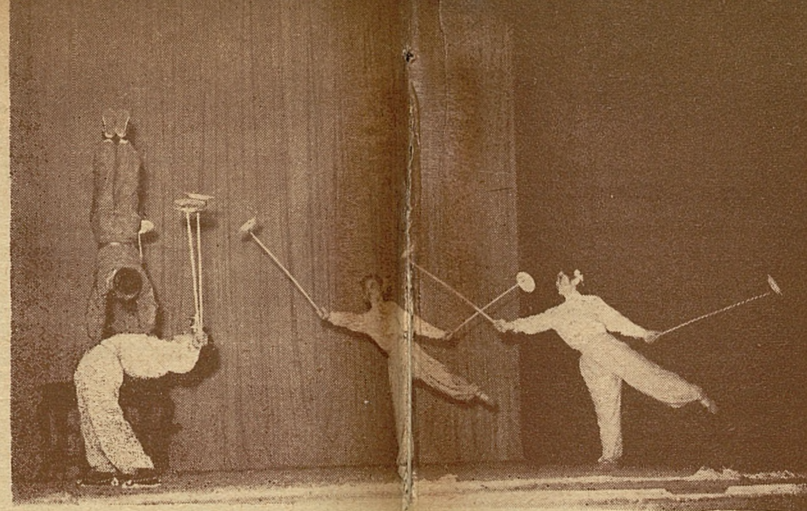
Popisy ekwilibrystyczne na ruchomym wałku



nimi. Obecnie artyści żonglują dzbanami w pozycji stojącej.

Oprócz wymienionych powyżej gier i zabaw ludowych, które przetrwały do naszych czasów, program cyrkowy został uzupełniony nowymi osiągnięciami. Jednym z nowych numerów, produkowanych w cyrku jest „diavolo“. Artyści doprowadzili grę do bardzo wysokiego poziomu artystycznego, wprowadzając wiele nowych chwytów i wariantów. Z krążków bambusowych artyści przeszli do produkowania się butelkami od wina, pokrywkami od naczyń itd. przy czym rozpracowali rozliczne pozycje, co podniosło ten numer do wysokiej klasy cyrkowej. Wykonawcami numerów z „diavolo“ są przeważnie dzieci.

Wielkim osiągnięciem chińskich artystów cyrkowych w dziedzinie ewolucji są wyczyny na najpopularniejszym ze środków lokomocji — zwykłym roworze. Rower jest masowym środkiem lokomocji w Pekinie. Ten prozaiczny wehikuł został wykorzystany przez artystów i staje się jednym z najładniejszych i najbarwniejszych numerów widowiska cyrkowego.

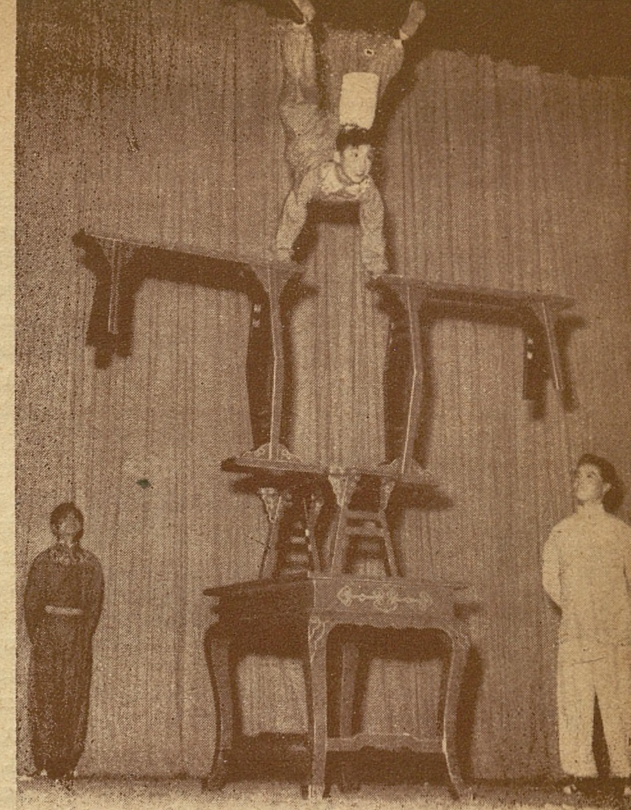


Fragment popisów ekwilibrystycznych z wirującymi talerzykami.

Po uzdrowieniu stosunków w sztuce cyrkowej w nowych Chinach, program cyrkowy staje się bogatszy w treści i formie.

Przed wyzwoleniem w cyrkach chińskich produkowali się artyści w numerach takich, jak połykanie szabli, połykanie ognia, zakłuwanie człowieka itp. Tego rodzaje produkcje przeniknęły do Chin z Imperium Rzymskiego. Ponieważ takie widowiska okazały się niezdrowe dla otoczenia i miały ujemny wpływ na widza — z programów zostały usunięte. Obecnie widzowi pokazuje się wyczyny zespołowe żonglerów rowerzystów itp. Mają one wpływ wychowawczy na widza.

W starych Chinach artysta cyrkowy miał ciężkie życie. Często przymierał głodem, brak niezbędnych warunków dla pracy i ulepszenia swoich umiejętności. Często eksploatowany przez właściciela porzucał arenę i szedł do innej pracy. Tak trwało do wyzwolenia. Teraz, dopiero w wolnych Chinach sztuka cyrkowa mogła osiągnąć obecny poziom, stając się jednym z ogniw kulturalnego oddziaływania. W 1949 r. z przodujących artystów cyrkowych Pekinu, Szanghaju, Hankou i Szenjan, utworzona została grupa, która rozpoczęła intensywną pracę nad podniesienim poziomu sztuki cyrkowej. W ostatnich latach artyści Chin odwiedzili ZSRR, Polskę, NRD i inne kraje demokracji ludowej. Ich występy były wszędzie mile i gorąco przyjmowane.



Dziesięcioletni mistrz równowagi Tsen Tsen-jen.

Cyrk Chiński ma bogate tradycje. Obecnie pod opieką całego narodu, bogata cyrkowa sztuka chińska stała się jeszcze bardziej piękna i doskonalsza. Zespół artystów Chińskich z Szanghaju, bawiący na gościnnych występach w Polsce cieszy się wielkim i zasłużonym powodzeniem.

(tłum. z rosyjskiego A. Sznajder)



Żonglerzy Li Ten-ljan, Den Jui-Szan i Den Ja-dun.



Młodzieżowy zespół akrobatów pod kier. Tsu Czen-ping i Tsen Fan-juen w efektownej piramidzie.



中國上海雜技团团長和全体演員們波蘭雜技演員們和舞台雜誌的讀者們致敬！

Pozdrowienia dla artystów cyrku polskiego i dla czytelników „ARENY“ przesyłają Kierownictwo i Artyści Chińskiego Cyrku z Szanghaju



Fragment popisów na motocyklu



O BEZPIECZEŃSTWO PRACY NA ARENIE



Zinowicz w kostiumie małpy „szarżuje" na czubku namiotu cyrkowego

Sztuka cyrkowa od początku swego istnienia zawiera w sobie elementy zręczności, piękna plastycznego i odwagi. Niejednokrotnie poeci i pisarze podkreślali w swych utworach poświęconych cyrkowi, odwagę ludzi areny, ich śmiałość w tresurze dzkich zwierząt, w karkołomnych wyczynach jeźdźców na koniach, w popisach akrobatów-skoczków, akrobatów napowietrznych itp. Bo istotnie, nie można sobie wyobrazić cyrku bez dreszczy emocji, tak charakterystycznych dla widowiska na arenie. Zawsze tak było i tak jest do dnia dzisiejszego, że ambicją każdego artysty-wyczynowca jest wykonywanie jak najśmielszych trików. Nie spotkałem dotychczas np. żadnego akrobaty powietrznego który by nie chciał zainstalować swego rekwizytu jak najwyżej, który wypuściłby z numeru swój popisowy, a nieraz naprawdę bardzo śmiały i niebezpieczny trick. Świadczy to o dużym zamiłowaniu do sztuki cyrkowej, o chęci wydobycia ze swej pracy jak największych efektów widowiskowych, nieraz wyłącznie tylko dlo wywołania t.zw. „zamrażania krwi w żyłach" widzów.

L. Jezierska wykazuje zawsze spokój i zimną krew pod kopułą cyrku



Kwestia bezpieczeństwa w pracy, stawiana jest przeważnie przez artystów na drugim planie. Wielokrotnie, dzięki oczywiście swej odwadze, trktują artyści nawet elementarne środki bezpieczeństwa lekceważąco.

Czy takie stanowisko jest słuszne? Czy nie ma w tym nieraz nuty źle pojętej ambicji? Czy naprawdę artyzm polega wyłącznie na tym, aby numer wykonać jak najwyżej i to — bez żadnego zabezpieczenia?

Jeżeli nie w imię troski o siebie, to chociaż w imię troski o widza, który w swej zdecydowanej większości przyjemniej ogląda widowisko cyrkowe, nie patrząc na rażące ryzykanctwo artystów, pracujących bez żadnego zabezpieczenia — artyści powinni nie zaniedbywać ogólnie przyjętych sposobów zabezpieczania swoich numerów wszędzie, gdzie tylko jest to możliwe.

Oto tegoroczne wypadki. Pierwszy na początku sezonu upadek Grzesiuka i Lewandowskiego w czasie pracy na arenie, jest wyraźnym przykładem niedbalstwa tych skądinąd ambitnych i wybijających się młodych artystów. Czy nie zawdzięczają oni jedynie szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, fortunnemu, jeśli tak można nazwać upadkowi z wysokości 11 metrów, tego, że pracują w dalszym ciągu i przedwcześnie nie skończyli swej kariery artystycznej? Kwestia bloczków do siatki, nie może być problemem wobec wartości życia człowieka.

A teraz drugi wypadek. Nastąpił przecież tak niedawno, bo w dniu 7 lipca ub. w Cyrku Nr 1, przebywającym wówczas w Gdańsku. Podczas programu z wysokości 10 metrów spadła Helena Madejas. Upadek nastąpił w chwili, kiedy artystka wciągana była „w zębach" na trapez. Oczywiście zastosowanie siatki ochronnej w tym momencie było techniczną niemożliwością. Akrobatka doznała złamania kości obu pięt i pęknięcia kręgosłupa. Przewieziona samolotem do Warszawy, Helena Madejas poddana została natychmiastowej operacji, której dokonał profesor dr Gruca. Operacja szczęśliwie się udała i w niedługim czasie Helena Madejas powróci na arenę.

Kilka dni temu na arenie Cyrku „Poznań" uległa wypadkowi młoda artystka bułgarska. W czasie numeru złamał się persz powodując upadek artystki, która doznała pęknięcia łopatki. Na szczęście kontuzja okazała się niegroźna i młoda bułgarka wróciła już do pracy.

Tragiczne te wypadki, którym ulegają nawet tak doświadczeni artyści — zmuszają do poważnego zastanowienia się nad sprawą bezpieczeństwa na arenie. Pomyślmy, czy na tle tych wypadków nie leży wprowadzić przy zębniku pętli czy na tle tych wypadków nie nazabezpieczającej, a w bardziej niebezpiecznych trickach akrobatyczno-ekwilibrystycznych, cienkiej lonży?

Należy więc gorąco zaapelować do świadomych swej odpowiedzialności dyrektorów cyrków, a przede wszystkim do samych artystów, ażeby zmienili swój nieraz lekceważący stosunek do obowiązującego bezpieczeństwa pracy w cyrkach Z.P.R.

W Polsce cyrki stanowią własność państwa, które nie wymaga od artysty cyrkowego, a swego obywatela, niezdrowej brawury graniczącej z pogardą śmierci. Toteż w Polsce siatka ochronna i lonża stać się muszą symbolem troski o życie człowieka, o życie pracownika areny.

Ta troska zmusza nas wszystkich do wzmożenia zawodowej czujności, w imię której ogłaszamy ALARM W CYRKU. (M. M.)

Alarm w cyrku!

TRISTIAN REMY

Przedruk z czasopisma „Widnokręgi" Nr. 4/56

Od czasu, gdy akrobaci ćwiczący przedtem na przyrządach w salach gimnastycznych przed 100 laty objęli w swe władanie kopuły cyrku, pokazy stały się czymś bardzo specjalnym zwłaszcza, że niektórzy artyści cyrkowi starali się wprowadzić do nich maksimum siły i utrudnień. Dziś dzięki reklamie same nazwy tych karkołomnych wyczynów mrożą krew w żyłach publiczności.

Już w drugiej połowie XIX wieku Gustaw de Ponthieu, który mimo, że nie był „dzieckiem cyrku" należał do najodważniejszych akrobatów, wykonywał następujące ćwiczenie: stojąc na dwóch równoległych wiszących drążkach wykonywał „skok śmierci", po którym chwytał się drążków wyciągniętymi ramionami. Następnie dodano do drążków mały trapez. Przyrząd ten nazwano „mostem śmierci". Jeden z akrobatów wisiał na trapezie głową w dół, mając go pod kolanami i chwytał za ręce partnera „woltyżera", wykonującego skok pomiędzy drążkami.

Jak dotychczas nie wynaleziono nic trudniejszego. Były mniej lub więcej niebezpieczne „drabiny diabelskie", „młyny śmierci" i „skoki śmierci", ćwiczenia wysoko notowane na rewiowej giełdzie. Ćwiczenia te (nie one jedne niestety) pociągały za sobą nadmierną ilość wypadków często poważnych, a nawet śmiertelnych. Trzeba jednak przyznać, że „skoki śmierci" dzierżą prym, jeżeli chodzi o ryzyko.

Za każdym wypadkiem zburzona opinia publiczna podnosi nie nową sprawę siatki ochronnej. Większość widzów domaga się obowiązkowego jej stosowania. Lecz w kręgach akrobatów zdania są podzielone. Trzeba przyznać, że siatka nie zapobiegła temu, że wielu z nich rozbiło sobie głowę lub doznało złamania kręgosłupa. Pomimo to jest pewna różnica pomiędzy stosowaniem środków zapobiegających wypadkom,a niepodejmowaniem ich w ogóle.

TRUDNO STOSOWAĆ REGUŁĘ

Wypadki zdarzały się zawsze, lecz częstość ich w dzisiejszych czasach niepokoi nie tylko opinię publiczną, ale i władze odpowiedzialne za powszechne bezpieczeństwo.

Przed 25 laty Lilian Leitzel, ćwicząca na kółkach w Kopenhadze, spadła i zabiła się. Antoine, założyciel „Théatre Libre", który pisywał do „Journal'u" zamieścił na ten temat artykuł pod tytułem „Jeszcze jeden".

Winił wówczas za niestosowanie siatki ochronnej zarówno lekkomyślność powszechną jak i akrobatów.

Jeden z dziennikarzy odpowiedział mu, że „generalne zobowiązanie stosowania siatki nie jest pożądane". Trudno jest ocenić, czy niektóre ćwiczenia są niebezpieczne i ustalić stopień ryzyka. Jeżeli bowiem dla ćwiczeń odbywających się w powietrzu pod kopułą cyrku można rozciągnąć siatkę ochronną, to gdzie umieścić ją, gdy ćwiczy ekwilibrysta na tyczce, akrobata na pionowych drabinach, skoczkowie z huśtawek lub akrobaci na rowerach?

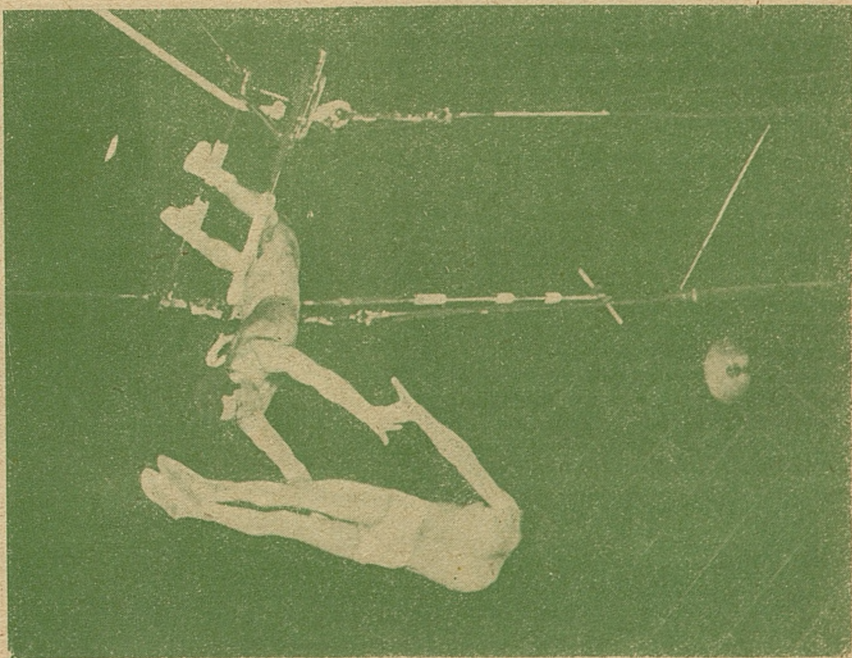
Ciągle mówi się o siatce ochronnej, ale rzadko wspomina się linę bardzo potrzebną do niektórych ekwilibrystów. Używa się jej zresztą podczas prób.

Do czego jednak dojdziemy uniemożliwiając akrobatom spadanie? — pytają zawodowcy. Będzie to zaprzeczeniem każdego ćwiczenia — niebezpiecznego, gdy się nie umie go wykonać, nieszkodliwego, gdy się je opanowało.

PRZEPISY POLICYJNE

Pewien przepis policyjny, pozwalający domyślać się trudności, jakie pociąga za sobą obowiązkowe jego stosowanie, głosi: „Siatki ochronne lub inne środki bezpieczeństwa mają być użyte podczas wykonywania wszelkich ćwiczeń mogących spowodować wypadek". Żaden jednak komisarz policji, do którego należy stosowanie, tego rozporządzenia, nie może tu rozstrzygać wobec różnic zawodowych pomiędzy akrobatami — zakazy bowiem i środki zapewniające bezpieczeństwo nie są takie same dla różnych ćwiczeń.

W praktyce komisarz interweniuje tylko wówczas, gdy ćwiczenie zagraża bezpieczeństwu widzów, t.j. w wypadku, gdy akrobata może wylecieć poza arenę. Zdarza się to rzadko, gdyż akrobaci ćwiczący na wiszących trapezach, jedyni, których ćwiczenia mogłyby zagrażać widowni, używają z reguły siatek ochronnych. Wiedzą bowiem od dawna z doświadczenia, że skoki i obroty w powietrzu w każdej chwili grożą skręceniem karku. Zanim użyto siatek, stosowano grube materace. Akrobaci wykonujący „skoki śmierci" nie znoszą z próżności siatek ochronnych. Nigdy jednak nie przyszło nikomu na myśl (wówczas gdy ćwiczenia na wiszą-



Clerансowie spopularyzowali skok śmierci.



cych trapezach są bardziej skomplikowane i stokrotnie trudniejsze w wykonaniu), że użycie siatki pozbawia powietrzne ewolucje ich zuchwałości i powagi.

W okresie powojennym „skok śmierci" nazwany w Ameryce „ćwiczeniem samobójców", pociąga za sobą katastrofalną ilość wypadków, przy czym nie wszystkie nazwiska ofiar lekkomyślności docierają do prasy .

„Ustalono, pisał w 1946 r. Gustaw Fréjaville, że wśród akrobatów pewnej kategorii istnieje współzawodnictwo w ryzyku, które musi z konieczności doprowadzać do katastrof".

Są one obecnie częste. Nie ryzykuje się bezkarnie latami życia, nie wyzywa się uparcie śmierci, by nie wzięła ona wreszcie odwetu. Nie miejmy złudzeń, ćwiczenia niepotrzebnie niebezpieczne nie są najpiękniejsze. Wartość ćwiczenia akrobatycznego nie leży w jego niebezpieczeństwie, lecz w jakości wykonania, w technicznej realizacji i w doskonałości zawodowej wykonawcy. „Skoki śmierci" nie są niczym innym jak niebezpiecznym wyczynem. Wnoszą one jedynie niepokój do sztuki akrobacji. I artyści tylko z zarozumiałości wyobrażają sobie, że publiczność przychodzi właśnie po to, by zobaczyć jak ryzykują „skórę".

Opinia Edmunda Rainat, króla woltyżerki i trapezu. Edmund Rainat jest w wieku 77 lat, seniorem „asów powietrznej woltyżerki". Jeden z nielicznych, którzy przeżyli wielki okres woltażu powiedział nam niedawno:

„Nie rozumiem jak można pracować dla wywoływania podziwu. Za moich czasów, gdy debiutowałem. umieszczaliśmy trapezy niżej — wtedy wartość miała praca. Dziś liczy się tylko tupet. Ni stąd ni z owąd zjawia się 2-ch szaleńców i co ćwiczą? Skok w próżnię. To niebezpieczne, ale łatwe. Może pan być pewien, że ich ćwiczenia niedługo potrwają. Nie widzą na co się narażają. Prawdziwi zawodowcy wykonują wspaniałe rzeczy na ziemi, na które nikt nie patrzy, podczas gdy „napowietrzny" wywołuje sensację byle czym. Tak jak wolny trapez specjalność kobiet, gdyż nie wymaga wiele siły. Zamiast pracować na wysokości pięciu lub najwyżej sześciu metrów „królowe powietrza" chcą wzlecieć jak najwyżej. Ładny bigos, kiedy im się noga pośliźgnie. Wkrótce potrzeba będzie lornetki, by oglądać ich ewolucje. Tylko szaleństwa mają cenę. Aż wreszcie następuje dramat. A najgorsze, że przykład nie działa. Gdy jeden się zabije, przychodzi na jego miejsce inny. Gdy wyzdrowieje po wypadku, zaczyna od nowa. Jak im wytłumaczyć, że są skazani na śmierć z zawieszeniem?

ZDUMIEWAJĄCA CHOĆ PEŁNA LISTA

Tak zaczynają od nowa.

Tragiczną serię wypadków, które zdarzyły się po wojnie, rozpoczął Charlie Clerans, woltyżer Stefana Cleransa, propagatora „skoku śmierci" w nowoczesnym wydaniu. Charlie stawał na stałym trapiezie i skakał w dół łapiąc w przelocie swego partnera, który wyciągał do niego ręce. W początku 1946 r. Charlie nie natrafia w locie na ręce towarzysza i łamie ręce spadając do pomieszczenia orkiestry w teatrze Moulin Rouge. Natychmiast po wyzdrowieniu podejmuje znowu występy i zabija się na scenie Gaumonta.

Wkrótce potem Rose Gold pada ofiarą swego zawodu w Parku Rozrywkowym w Szwecji. Rzuca się w powietrze i chwyta trapez rzucany przez partnerów. Ręce jej ześlizgują się. Grose Gold nie zabiła się. Zaczęła znowu występy, zawsze odważna, porywająca w swej lekkomyślności.

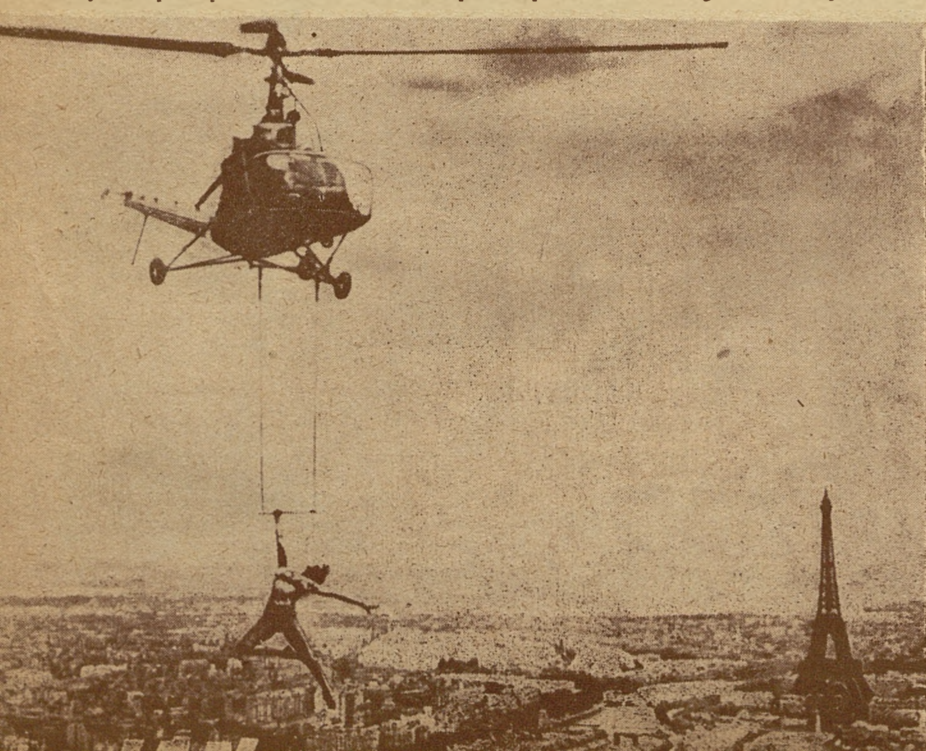
W styczniu 1947 r. rozeszła się pogłoska, że Leo Dinat, następca Charlie Cleransa połamał sobie ręce i nogi w Casablance. Na szczęście wiadomość okazała się fałszywa. Znający się na rzeczy krytyk, który widział go w cyrku Medrano, napisał: „Elegancka to w swej technicznej banalności praca. Niewątpliwie ryzyko absolutnie nie dodaje jej wartości".

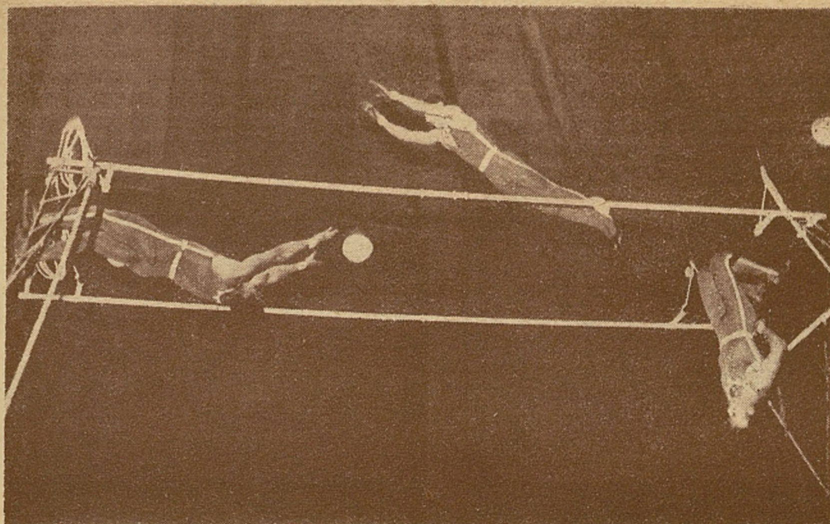
Leo Dinata zastąpił w 1948 r. Rene Martini. On to w cyrku Bouglione w Marsylii połamał nogi mijając się z wyciągniętymi rękami swego partnera. W styczniu 1954 r. Martini spadł po raz drugi na ziemię podczas występów. Po trzech miesiącach kuracji wyjeżdża ze Stefanem Cleransem do Ameryki. W lipcu 1954 r. w namiocie Cole. Cross Circus w Chicago, po skończeniu występów Stefan przekazuje cyrkowe pozdrowienie widzom spuszczając się na linie ze swym partnerem. Lina pęka, banalny wypadek, lecz tym razem śmierć przerwała ryzykancką grę, która trwała już zbyt długo.

W maju 1949 r. Andrée Jan wisi zaczepiona nogami o rozhuśtany trapez w cyrku Olimpia w Szwecji. Obsuwa się. Rezultat: kilkakrotne złamanie kości miednicy. Po wyzdrowieniu zyskała rozgłos dzięki ćwiczeniom na trapezie zawieszonym pod reklamowym helikopterem, który krążył po wszystkich możliwych morskich plażach Francji.

W miesiąc później w Cyrku N. Rancy w Amiens, Georges Brunot jeden z trupy „Audacias" spada wykonując osławiony "skok śmierci

Andree Jan zaledwie wyleczona z licznych obrażeń po upadku w Szwecji rozpoczęła ćwiczenia na trapezie pod reklamowym Helikopterem.





Trzej bracia Dinat zwiększyli ryzyko „mostem śmierci". Rozhuśtany przez partnera Leo Dinat zostaje wyrzucony w powietrze i musi lądować w ramionach vis a vis.

i zabija się. Był to inwalida z protezą zamiast nogi.

W tym samym miesiącu w Baltimore (USA) René i Madeleine Garaldos, którzy bez wątpienia, jeśli chodzi o jakość i doskonałość wykonania ćwiczeń, byli wówczas najlepszymi napowietrznymi akrobatami, spadają po drugim, jak gdyby — połączeni za życia — chcieli również razem umrzeć. Gdy ich podniesiono trzymali się jeszcze za ręce. Po długich miesiącach leczenia w szpitalu wyszli z uszkodzonymi kośćmi, lecz zdecydowani nie wycofywać się z zawodu. Rozpoczęli znowu wyścig do sławy w Ameryce, nosząc żelazne gorsety i opaski.

Nie będziemy już dalej przypominać tragicznych wypadków... Wspominamy jednak Raymonde Marcoud, Raymilów, Stolów i Miss Dianę, która od dwóch lat leczy się po strasznym wypadku. W ubiegłym roku Betty Ston spadła podczas występów u Amra w Boredeaux. Trzy miesiące leżała w gipsie. Zdaje się, że wkrótce powróci na scenę. We wrześniu Jacqueline Rainat ześlizguje się z rozhuśtanego trapezu w cyrku Togni w Rzymie i zabija się.

W początkach br. Leo Dinat, który opracował wraz z René Martini nową wersję „skoku śmierci", spadł w cyrku Schumana w Amsterdamie. Lekarze twierdzą, że złamanie członków, które odniósł są nieuleczalne. Pewny jest paraliż dolnych kończyn. Czy pewny? Widziano przecież niejednego, którego cztery kończyny niewiele były już warte, a przecież powraca do pracy jak ten biedny Pierrey, „człowiek mucha", specjalista w chodzeniu po suficie, którego podniesiono z ziemi jak połamanego pajaca. Po wyzdrowieniu spróbował ćwiczeń na wiszącym stałym drążku. Udało mu się... Jerome Medrano sądzi, że dla publiczności Paryża jego widok jest zbyt przykry... ale gdzie indziej? Leo Dinat, miał deputować 14 stycznia w cyrku Bouglione. Zastępował go tam Fritz Hennemann, zwany „Hemada", który w ciągu trzech tygodni podczas Międzynarodowego Festiwalu w Pałacu Sportowym wzbudzał dreszcz u 200 tysięcy widzów.



Kończąc numer, Hemada puszcza trapez wykonuje skok do przodu przez kółko odległe od trapezu o 2 metry by pochwycić linę, po której wśród oklasków opuszcza się na ziemię. Tak przynajmniej było do 14 stycznia.

Tego wieczoru w Cyrku Bouglione, Hemadzie nie udaje się pochwycić liny i prasa pisze znowu o siatce ochronnej, gdyż „skoczek" wykonał swój ostatni skok w nieznane.

KTO WŁAŚCIWIE JEST WINIEN?

Właściciel Cyrku Bouglione tłumaczy wypadek:

„Proponowałem założenie siatki, ale Hemada powiedział: „nie warto jestem pewny swego..." Gdy popatrzyłem w górę, powiedziałem sobie: „Stało się". Liny nie była po środku kółka. Myślałem, że może Hemada jest mańkutem. Chciałem wołać by się zatrzymał i nie zrobiłem tego. Okrzyk mój mógłby być uznany za przyczynę wypadku. Zresztą linę naciągała pani Hemada. Znała się na tym lepiej ode mnie. Odwróciłem jednak głowę. Usłyszałem upadek ciała na arenę. To drugi wypadek, jaki wydarzył się tu od 25 lat. Trzeciego już nie będzie, gdyż zastosujemy wszystkie środki, by nie był możliwy. Jeżeli napowietrzni akrobaci nie chcą siatki, to mogą iść pracować gdzie indziej, nie chcę by zabijali się w moim Cyrku". To jest rozsądne postawienie sprawy. Lecz czy akrobaci chcą to uznać?

Jeden z Antaresów, akrobata ćwiczący pod helikopterami, niepokoi się:

Jeżeli nie pozwoli się nam pracować, to co się z nami stanie? Jesteśmy napowietrznymi akrobatami, lecz nie wypuszczamy nigdy z rąk przyrządu. Trzymamy go zawsze. Tu nie ma wątpliwości.

To prawda. Nie mówiliśmy Antaresom, że w Cyrku Moskiewskim Helena Synkowska i Wiktor Lisin pracują na trapezie pod napowietrzną rakietą, a kończą występy wirując i wisząc na zębach. Dla nich siatka nie jest odpowiednia.

A przecież faktem jest, że w ZSRR dosłownie n i e w o l n o zabijać się w cyrku.

Jak zapobiega się wypadkom w ZSRR.

Żaden program w cyrku radzieckim nie jest nigdy oparty na dążeniu do sensacji — podstawie reklamowej cyrków zachodnich. Widzowie nie chcą widzieć popisów zręczności grożącej śmiertelnymi wypadkami, co nie przeszkadza, że artyści cyrkowi osiągają rekordy w ćwiczeniach na przyrządach, w woltyżerce na koniach i skokach. Cały zespół skomplikowanych środków zapewnia bezpieczeństwo przy każdym ryzykownym numerze cyrkowym i to nie podczas przedstawień, lecz również w czasie prób.

Warunki pracy artystów cyrkowych są ustalone w specjalnej umowie, opracowanej w porozumieniu z Radą Związków Zawodowych.

Wszyscy pracownicy cyrkowi należą do Związku Pracowników Sztuk Cyrkowych i korzystają z ustalonych dla nich praw, warunków i przepisów.





Wskutek tego odpada konieczność zawierania indywidualnej umowy z każdym artystą z osobna i wprowadzenia do niej specjalnych warunków. Główny zarząd cyrków rozmieszcza artystów zgodnie z zapotrzebowaniem każdego cyrku i dostarcza całego wyekwipowania, urządzeń i instalacji. Przyjęcie do pracy nie odbywa się więc na zasadzie konkurencji, indywidualnego powodzenia, lub kapitału, inwestowanego przez artystę w przyrządy, lecz zgodnie z jego rzeczywistymi kwalifikacjami zawodowymi.

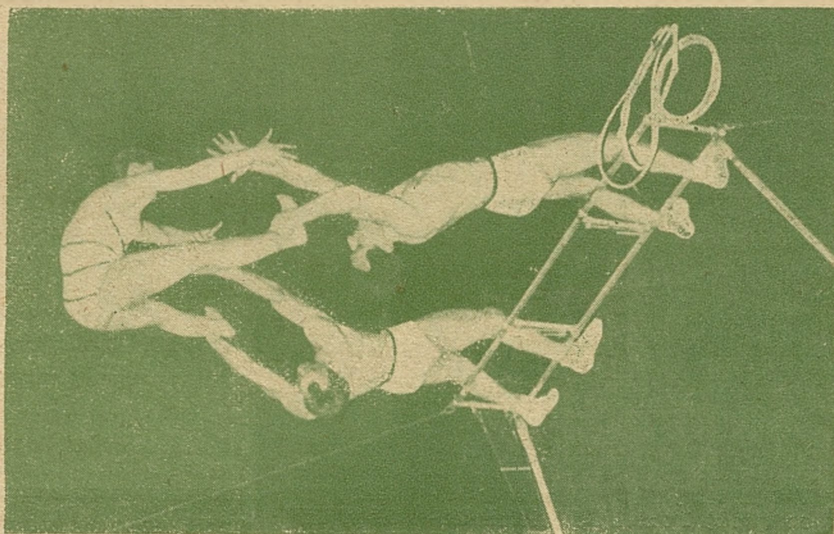
Umowa radzieckich artystów cyrkowych zawiera normy występów, okres i czas pracy. Nie mogą się zdarzać wypadki spowodowane wyjątkowym przemęczeniem, jak się to dzieje w krajach zachodnich, gdzie artysta zmuszony jest kilka razy dziennie do chwilowego, lecz za to maksymalnego wysiłku.

Z drugiej strony istnieją, i to chcemy właśnie podkreślić, przepisy bezpieczeństwa i środki zapobiegające wypadkom. Ekwilibyści ćwiczący kolumnę, jak Milajewowie, są zabezpieczeni przez obowiązkową linkę, która zapobiega jakiemukolwiek niebezpiecznemu upadkowi trzeciego artysty stojącego na ramionach swych partnerów. W każdym cyrku znajduje się specjalnie wyznaczona osoba odpowiedzialna za zastosowanie środków bezpieczeństwa, gdyż każdy cyrk posiada przyrządy przeciwko ryzyku upadku.

Jakie jest zatem wyjście?

W ZSRR artyści cyrkowi są więc ludźmi pracy. We Francji nie istnieją żadne takie przepisy prawne, jakich domagali się w 1953 r. deputowani socjalistyczni Favaro i Betson, który stwierdził w proponowanej rezolucji, że „elementarne poczucie ludzkości wymaga zastosowania środków dla uniknięcia niepotrzebnych ofiar życia ludzkiego, a w każdym niebezpiecznym zawodzie istnieje obowiązek zapobiegania wypadkom". Akrobacja jest zawodem, a „skok śmierci" i podobne ćwiczenia pociągają corocznie, jeśli można się tak wyrazić, swych wykonawców w objęcia śmierci. Akrobaci lubią zaliczać się do wolnych zawodów lub do środowiska artystycznego. Stąd już krok do żądania całkowitej swobody dla ich wyczynów.

Ci, którzy skaczą w próżnię, nie myślą o robieniu tego bezpłatnie, gdyż każą sobie płacić i to jest warunkiem ich występów. A nie można przecież stawiać znaku równości między poszukiwaniem śmiertelnego ryzyka a sztuką. Nie da się również rozwiązać tego zagadnienia drogą zmuszania artystów do zabezpieczenia się w miarę możności przed śmiertelnymi wypadkami przez użycie siatki lub linki, skoro oni sami nie chcą się na to zgodzić. Dbałość o bezpieczeństwo akrobatów jest więc obowiązkiem dyrektorów cyrku. Nie chodzi tu oczywiście, o zrzucenie odpowiedzialności za wszystkie zdarzające się wypadki. Niech jednak dyrektorzy, którzy wiedzą przecież jakie ryzyko pociągają za sobą projektowane występy — będą zobowiązani do zapobiegania wypadkom wszelkimi dostępnymi środkami. W przeciwnym razie wypadki te będą się mnożyć w dotychczasowym tempie.



Rose Gold zawsze odważna rozpoczyna trudne ćwiczenie ze swymi partnerami.

APEL DO WSZYSTKICH ARTYSTÓW CYRKOWYCH!

O wielkim patriotyzmie ludu Warszawy w czasie ostatniej wojny wiele mówiono, lecz nie ma słów, które w całej pełni mogłyby oddać nurt uczuć, jakimi darzą tradycję swego miasta wszyscy bez wyjątku Polacy, bez względu na ich miejsce urodzenia i miejsce zamieszkania. Dowodów na to mamy tysiące. Wyrażają się one w okresie tragicznych dni września jak i nierównej walce z okupantem, i w trudnym okresie odbudowy, kiedy mieszkańcom stolicy szedł z pomocą cały naród. Warszawę odbudowujemy. Stają nowe domy, piękne dzielnice mieszkaniowe, zbudowano wiele monumentalnych gmachów i pięknych pomników. Wśród nich nie ma jednak pamiątki, będącej odzwierciedleniem wdzięczności dla tych, którzy umiłowanie wolności opłacili ceną życia. Piękna inicjatywa budowy pomnika bohaterów Warszawy spotkała się z wielką, gorącą aprobatą całego społeczeństwa. My, ludzie cyrku musimy do tej wielkiej akcji włączyć się. Tylekroć dawaliśmy wyrazy swej ofiarności i patriotyzmu i tu nie pozostaniemy w tyle, lecz w pełnym zrozumieniu czynnie ustosunkujemy się do w. w. apelu. Przez organizowanie imprez na ten cel, zbiórki i propagowanie, włożymy także cegiełkę pod budowę pomnika bohaterów Warszawy!

Zespół Cyrku Nr 1 chwilowo w pierwszym rzucie przesłał na ręce redakcji Życia Warszawy zł. 1.000, — na rzecz budowy pomnika bohaterów Warszawy.

Cyrk Nr 1 wzywa wszystkie inne Cyrki do tego zaszczytnego naśladownictwa.

Edward Manc (Din-Don)

Nasi czytelnicy piszą:

Do redakcji wpłynął list ob. Trzęsowskiego artysty cyrku Nr 10, który drukujemy w całości bez żadnych skreśleń i poprawek.

Do
Kolegium Redakcyjnego
Kwartalnik „Arena"
w Warszawie

W każdym wypadku, gdy czytam jakąś reklamę cyrkową, czy też nasz Kwartalnik „Arena", ogarnia mnie wzruszenie, jakiś zachwyt, na jedną chwilę jestem, że tak powiem w ekstazie. Prosze nie myśleć, że przesadzam, bo rzeczywiście wszystko jest napisane ładnie... A ja chciałbym, żeby tak było. Troszkę wytwarza się mały zgrzyt, bo w każdym wypadku widzi się te same twarze. Lecz nie o tym chciałbym pisać, chodzi mi o inną sprawę, taką intymną. Że jest piękna reklama, to jest zrozumiałe. Cyrki zarabiają olbrzymie sumy, więc wystarczy na reklamę, bo przecież reklama jest dźwignią handlu. Lecz tylko handlu, rzeczywistości jednak nie zakryje. Jest to bardzo smutne, ale prawdziwe, o to można by się zapytać widza. Większość artystów, nawet tzw. „dzieci cyrku" obecnie pracując w cyrku, pracują, że tak powiem na chleb. O podniesienie poziomu swej pracy w ogóle nie myślą.

W obecnym okresie, okresie wyjazdu garstki artystów zagranicę, obudziło się, (lecz tylko obudziło) zainteresowanie pracą artystyczną. A to z tych powodów, że może ja także wyjadę? W dużo wypadkach Dyrekcja nasza przyczyniła się do tego, że artysta obudził się. Były to tylko wypadki zainteresowania ze strony Dyrekcji artystą, który na to swą pracą zasługiwał, względnie był potrzebny Dyrekcji. Jeżeli chodzi o mnie, to pracuję w cyrku wyłącznie z zamiłowaniem. Pracując w Z.P.R. czwarty rok też nic nie zrobiłem dla samej sztuki cyrkowej. Złożyło się na to dużo przeciwności, z czego mógłbym się wytłumaczyć. Sam osobiście nie jestem z tego zadowolony. Żal mój oczywiście nie nadrobi straconego czasu. Każdy się jakoś stara usprawiedliwić. Lecz przyczyna zawarcia poziomu artystycznego w cyrku jest bardzo duża. Między innymi jako jedna z najważniejszych przyczyn jest samo życie cyrkowe. Aby to uzmysłowić, trzeba by dla przykładu podać nowele o cyrku, czy historie, nie wiem jak to nazwać, no i rzeczywistość.

Powinna być to historia na temat „cyrk przyjechał", którą postaram się wg możliwości przedstawić: w małym prowincjonalnym miasteczku, zaelektryzowała wszystkich wiadomość, że jutro cyrk przyjeżdża. I rzeczywiście, z rana we wszystkich oknach wystawowych, na ścianach budynków no i oczywiście na słupach reklamowych, afisze i piękne fotosy, obwieszczają wszystkim, że jutro o godz. 19-ej Cyrk Państwowy Nr ? da gotowe przedstawienie. Że tacy a tacy artyści będą się popisywać swą sztuką, że i tak dalej i tak dalej. Ogarnęło mnie wzruszenie, bo zachwycam się sztuką cyrkową. Widzę już w wyobraźni przejeżdżające wozy cyrkowe, a w oknach uśmiechnięte twarze artystów i ich rodzin. Bo z reklamy wiem, że dzisiaj artyści cyrkowi pracują na zupełnie innych warunkach. Na warunkach, jakie wymaga ich życie. I snują wizję dalej. Wozy zajeżdżają na plac z góry wybrany przez kierownika administracyjnego. Widać na każdym kroku troskę człowieka i o sprzęt państwowy. Wszystko odbywa się prędko, lecz z całą precyzją delikatności. Na przykład traktorzysta ciągnie wozy mieszkalne, widać, że zdaje sobie sprawę, że wiezie ludzi. I tak ze wszystkim. Pracownicy techniczni prędko i ze zrozumieniem, że pracują w placówce kulturalnej, ustawiają wszystkie elementy namiotu i innych części składających się na całość cyrku. Publiczność jak publiczność, ciekawa, zaintrygowana cyrkiem chciałoby wszystko wiedzieć. Kiedy co, gdzie i jak. Zainteresowanie to jest zrozumiałe i chwalebne. Plac ogrodzony i pracę kontynuuje się dalej, by zdążyć na czas. Zdajemy sobie sprawę, że cyrk w poprzednim mieście dał przedstawienie i jadąc całą noc da przedstawienia u nas. Informacje udzielane przez pracowników cyrku są uprzejme i stanowcze. Widz przeszkadzając pytaniami w większości wypadków nie zdaje sobie sprawy, że przeszkadza w pracy. Jeszcze chodzi tylko o to, by już mógł widzieć przedstawienie. Pracownik widać, że wie o tym, ze swego długoletniego doświadczenia. Jednym słowem wszystko odbywa się jak powinno. Program w całości ze smakiem ustawiony.. Artyści z wdziękiem i zrozumieniem swej sztuki, dają widzowi dreszczyk emocji. Komicy rozśmieszają dowcipnie, lecz bez tzw. szmiry.

Większość kawałów, oczywiście dobrych, coś mi są znajome, jakby sprzed wojny, lecz to jest nie ważne, grunt to, że są dobre. Jednym słowem jestem pod wrażeniem cyrku i idę zobaczyć rzeczywistość. Na wstępie jestem świadkiem kłótni. Domyślam się ze słów, że chodzi o to, że traktorzysta źle jechał. Wszystkie talerze pozbijane, a ten ktoś rzekomo spadł z łóżka. Jest wymiana zdań przeplatana tzw. „łaciną". Moje wyimaginowane wrażenie o cyrku dostało w łeb od rzeczywistości. Dalej zjeżdżają się wozy mieszkalne i ze sprzętem odtwarzając mniej lub więcej drastyczną scenę lecz podobną do już opisanej. Zaintrygowany przysłuchuję się dalej, i co się dowiaduję, że jakiś pijany traktorzysta, czy też przez przeciążenie trasportu, cztery wozy wpadły do parowu, lecz na szczęście nikomu się nic nie stało. Widać z miny opowiadającego, że zadowolony jest, że jemu się to nie przydarzyło, lecz boi się, że może następnie przy innym przejeź-

Od Kolegium Redakcyjnego.

Wbrew przypuszczeniom i twierdzeniom autora, list wydrukowaliśmy w całości i bez żadnych zmian. Niewątpliwie list zawiera wiele słusznych uwag krytycznych. Czy jednak wszystkie uwagi są słuszne, czy wszystkie mają pokrycie, czy wszystkie są zgodne z prawdą? Czy naprawdę jest aż tak źle wśród naszych artystów cyrkowych? Czy Zarząd Z. P. R. naprawdę nic nie robi dla podniesienia poziomu polskich cyrków i czy rzeczywiście nie widzi nic poza finansową stroną działalności? Czy nie zrobiło się nic dla polepszenia warunków pracy artystów? Pytania te, jak i wiele jeszcze innych, nasuwających się po przeczytaniu listu ob. Trzęsowskiego — Kolegium Redakcyjne pozostawia czytelnikom do odpowiedzi. Odpowiedzcie drodzy czytelnicy, sobie, nam i ob. Trzęsowskiemu. Czekamy na listy w tej sprawie od artystów, pracowników i sympatyków cyrku.

KOLEGIUM REDAKCYJNE



Autor listu B. Trzęsowski komik cyrku Nr 10

dzie sam może się stać ofiarą wypadku. Jednym słowem coś u nich nie gra.

Zawiedziony w swojej teorii o cyrku, czekam co dalej będzie. Nareszcie wszystko przyjechało. Jakiś brudny osobnik (nie mamy mu tego za złe, bo wiadomo, że przejechał nocą 30-60 km.) widać, że musi to być ten co dyryguje budową cyrku. Budzi dosadną łaciną śpiących na wale płótna pracowników, którzy mu się z nawiązką odgryzają. Wspomniany osobnik (który w gwarze cyrkowej nazywa się budowniczy) poskarżył się widać dyrektorowi, który z przyzwyczajenia, że jak się nie wezmą do pracy, to mogą pakować manatki i fora ze dwora (upomnienie to muszą słyszeć często, gdyż nie robi to na nich specjalnego wrażenia). Przed dyrektorem widać, że mają jaki taki respekt, gdyż choć z ociąganiem powoli zabierają się do pracy. Publiczność kręci się i przeszkadza w pracy. Dzieciaki od 5—12 lat pracują z całym zapałem za wejście za darmo (przepraszam za pracę) do Cyrku. Praca idzie nie planowo, przeplatana kłótniami i interwencją pana Kierownika, który nie zapomina przypomnieć, że wyrzuci itp. Nareszcie cyrk stoi. Sprzedaż biletów odbywa się pełna emocji, popychań, interwencji milicji itp.

Wpuszczanie na widownię, tak samo odbywa się chaotycznie z popychaniem i nawet bardzo często pobiciem przez załogę cyrku jakiegoś widza. Nareszcie jestem w cyrku zadowolony, że cały, o te kilka guzików nie chodzi, a guz zginie. Odetchnąłem z ulgą i z biletem w ręku wchodzę pod namiot. A tam a jakże jest obsługa z programami w ręku i z zapytaniem na ustach „bilet". Podaję bilet, a on mi program. Zażenowany pytam co kosztuje (gdyż nie omieszkał mi zaznaczyć, że program płatny), otrzymuję odpowiedź, że „według życzenia" czyli co łaska. Daję 2 zł. W zamian otrzymuję piorunujące wejrzenie i zwięzłą informację, że żółta ławka. Odbieram prędko bilet, bo wejrzenie nie mówi nic dobrego i szukam tej żółtej ławki, którą znalazłem po trudnej przeprawie z innymi szukającymi. Nareszcie siedzę. Rozglądając się po cyrku widzę ze zdziwieniem, że ten sam uniformista, który mnie chciał zjeść spojrzeniem innego gościa prowadzi bardzo uprzejmie na miejsce oczywiście do loży odprowadza. Przeglądam program i m. inn. czytam, że program kosztuje 1,10 zł. i inne wiadomości dotyczące programu i cyrku. Widowisko byłoby przyjemne, gdyby nie co? Uniformiści opieszale rozstawiają rekwizyt, rozmawiają w czasie asystowania artyście. Jednym słowem brak zainteresowania ze strony personelu i zrozumienia, że pracuje w jednostce kulturalnej, a ze strony kierownictwa brak odpowiedniego pokierowania i uświadomienia podległych mu ludzi. Program dobiega końca, artyści oczywiście postarali się częściowo, zatrzeć niemiłe poprzednie wrażenie. Wspomnę jeszcze, że widowisko nie odbyło się wg programu to znaczy, że nie było wszystkich numerów. Interwencja niejednego z widzów co do braku numerów została poinformowana, że w programach pisze, że Dyrekcja zastrzega sobie prawo zmiany programu. Czytam, rzeczywiście pisze. Że dopisek ten dotyczy zmiany programu, a nie urwanie numerów, bałem się zaznaczyć, widząc groźne spojrzenie personelu. Mimo częściowego zadowolenia z programu, oczywiście całość cyrku nie przedstawia mi się jak sobie wyobrażałem. Ktoś by powiedział, że widzę wszystko w czarnych kolorach. Byłoby to nieprawdą. Ja tylko nie omijam tego co jest czarne. Koniec historii. Wszystko można by naprawić. Tylko trzeba by wnikliwie wszystkim się zainteresować. Nie bezdusznie jak się to odbywa obecnie. Za pieniądze można kupić ładne ubranie i przykryć nim brudne ciało. I to jest z cyrkami. Cyrk daje tylko pieniądze, a z kulturą, to się mija w drodze. To co dobrego cyrk daje i czego się od niego oczekuje, ginie w tych zgrzytach, które wywołuje niekulturalny człowiek pracujący w cyrku. Ja przeszedłem pracę w cyrkach przed wojną i pracuję dzisiaj w duchu odrodzenia się sprawiedliwości społecznej.

W cyrk trzeba włożyć jeszcze dużo pracy i poświęcenia się jednostek, by naprawić, a raczej stworzyć dopiero prawdziwe społeczeństwo cyrkowe. Dzisiaj dominuje jeszcze między artystami zazdrość, nienawiść, powierzchowność i bardzo słaba intelektualność artysty cyrkowego. Nie jest to wina Kierownictwa, jest to pozostałość przedwojenna. Wina Kierownictwa polega natomiast na tym, że zadowala się tylko wykonywanym przez cyrki planem finansowym. A jak do tego cyrki dochodzą i w jakich warunkach, to nikogo nie obchodzi, względnie nie chce sobie zadać trudu i kłopotu, by tym się zainteresować.

Piszę to wszystko, bo tak sobie życzy Kolegium Redakcyjne. Nie wierzę, jednak, że zostanie to wydrukowane w „Arenie". Uważam, że Kolegium Redakcyjne nie pozwoli sobie na tak jawna niemniej jednak prawdziwą krytykę.

W załączeniu przesyłam parę zdjęć z trzech komicznych scenek.

Film też posiadam. Zdjęcia, które się Wam nie przydadzą proszę mi przesłać z powrotem, gdyż jest to dla mnie dość znaczny wydatek finansowy.

W oczekiwaniu odpowiedzi.

CYRK NR. 4
P R Z O D U J E
W KOLPORTAŻU ARENY

Kolegium Redakcyjne ogłasza wyniki kolportażu Nr. 1/56 ARENY.

W kolportażu ARENY przoduje Cyrk Nr. 4 — którego Dyrekcja pierwsza złożyła meldunek o wyczerpaniu przydziału ARENY podejmując sprzedaż czasopisma poza ustalonym rozdzielnikiem.

Dyrektor Władysław Stachowski przesłał na fundusz redakcyjny — kwotę 1000 złotych wzywając do naśladownictwa inne Cyrki.

Na drugim miejscu w akcji kolportażu znajduje się Cyrk Warszawa, który po sprzedaniu ponad 700 szt. Areny, zażądał dodatkowych egzemplarzy.

Doskonałe wyniki w kolportażu osiągnął również Cyrk Nr. 6.

Kolegium redakcyjne przesyła w tym miejscu serdeczne podziękowanie Załodze oraz Dyrekcjom Cyrku Warszawa, Cyrku Nr. 4, Cyrku Nr. 6.

KOLEGIUM REDAKCYJNE

Z teki karykaturzysty



Karykatura artysty i dyrektora Cyrku Nr. 4 Władysława Stachowskiego

TADEUSZ FANGRAT

Fraszki cyrkowe

U AKROBATY

U akrobaty ruchy kocie:
Lekkość zdobyta w czoła pocie.

NA TRUSZKOWSKIEGO

W nieubłaganym boju
kształci gołębie pokoju.

ANASTAZY BRAUN

Podziwiam jego antypody:
Ten ma w powietrzu dobre chody!

MARTA MILIS

Niemal od chwili poczęcia
Pozwala sobie na przegięcia.

Arkadiusz Wąsowicz -Svengali
Czł. Komisji Org.-Regulamin.
Polskiego Klubu Iluzjonistów

Nareszcie... Polski Klub Iluzjonistów

Niewątpliwie dzień 27.VII.56 r. stał się przełomowym w historii Iluzji i Iluzjonistów w Polsce.

W dniu tym odbył się I Ogólnopolski Zjazd Organizacyjny artystów Iluzji pod auspicjami Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych.

Ze strony Z.P.R.-u udział wzięli w Zjeździe nacz. dyr. L. Adamczyk, dyr. art. A. Lach, kier. art. progr. M. Manc, sekretarz Podstawowej Organizacji Partyjnej A. Kowalski oraz radca prawny Z.P.R. M. Kalicki.

Zebrani iluzjoniści byli reprezentowani w Prezydium Zjazdu w osobach kol. kol. T. Grabowskiego — „Remerbi", W. Zabłockiego i F. Sitka — „Labero".

W Zjeździe wzięło udział 21 iluzjonistów z całej Polski m. inn. „Nemo". „Remerbi", „Ramigani". „Constanti", „Lemano", „Władoni", „Salvano", Królikowski i inni.

Prezydium Zjazdu otrzymało wiele depesz od iluzjonistów nie biorących udziału w Zjeździe z życzeniami pomyślnych obrad.

Celem Zjazdu było stworzenie organizacji branżowo - zawodowej jako wydzielonej komórki artystycznej przy Zjednoczonych Przedsiębiorstwach rozrywkowych, mających nazwę „Klubu Iluzjonistów".

W imieniu Z.P.R.-u, nacz. dyr. L. Adamczyk zaofiarował daleko idącą pomoc tworzącemu się Klubowi. W toku ogólnej dyskusji zebrani artyści jednogłośnie przyjęli projekt przedstawiony przez dyr. L. Adamczyka i kol. W. Zabłockiego, utworzenia przy Zjednoczonych Przedsiębiorstwach Rozrywkowych wydzielonej organizacji branżowo-zawodowej działającej w oparciu o Zarządzenie Ministerstwa Kultury i Sztuki Nr 163-55 mającą nazwę „Polski Klub Iluzjonistów" z siedzibą w Warszawie.



Pomysł R. Lemano.

Zjazd powołał Komisję Organizacyjno-Regulaminową w składzie: kol. kol., Grabowski Tadeusz, „Remerbi," Ławrusiewicz Jan „Ramigami", Wąsowicz Arkadiusz „Svengali", Zabłocki Władysław „Zwirlicz", Glinka Stefan, Dworski Roman i radca prawny Z.P.R.-u Kalicki Marian.

Jakie zadania stawia przed sobą „Polski Klub Iluzjonistów"? Zadań jest dużo i to bardzo trudnych. Z prowizorycznych obliczeń stwierdzono, że w Polsce istnieje około 100 osób pracujących stale, lub dorywczo w zawodzie iluzjonistów, nie mówiąc już o setkach amatorów zainteresowanych tą dziedziną sztuki widowiskowej.

Brak organizacji zrzeszającej wszystkich kolegów zawodowców i amatorów spowodował, że na rynku pracy panuje zupełny chaos. Tylko nieliczne jednostki zatrudnione są w Z.P.R. lub w „Estradzie". Ogromna większość iluzjonistów występuje od przypadku do przypadku, co niezbyt dobrze wpływa na poziom występów i specyficzną twórczość artystyczną. Oprócz tego zaistniały niekoleżeńskie i nieuczciwe metody kopiowania i naśladowania bez zgody autora pomysłów, „tricków", na które autor poświęcił wiele cennego czasu, pracy wydatków, a które naśladowca przyjmuje już w formie doskonałej. Podobne postępowanie przeczy etyce artystycznej i obniża poziom z racji dublowania efektów, a nawet uwielokrotniania widowiska przez kopiujących i naśladujących. W praktyce daje to taki efekt, że widz oglądający występy iluzjonistyczne, stwierdza, że wszyscy lub prawie wszyscy iluzjoniści wykonują te same rzeczy („tricki"), co obniża emocjonalne zainteresowanie ze strony widza, a zarazem hamuje proces tworzenia i publicznego wykonywania nowych efektów iluzjonistycznych, z racji obaw przed kopiowaniem i naśladowaniem.

Jeden z paragrafów Regulaminu „Polskiego Klubu Iluzjonistów" mówi, że autorzy „tricków" i efektów iluzjonistycznych będą mieli prawo zastrzegania i zabezpieczania swoich pomysłów.

Jestem głęboko przekonany, że po wejściu w życie wyżej wymienionego punktu regulaminowego repertuar kolegów artystów prawie że całkowicie zostanie zmieniony, a za tym podniesie się poziom występów i bezpośrednia artystyczno-widowiskowa korzyść dla widzów.

Jednym z głównych zadań „Polskiego Klubu Iluzjonistów" jest zapewnienie pracy wszystkim kolegom występującym zawodowo, jeśli, — nie na etatach w Z.P.R.-e, czy w „Estradzie" — to przez stworzenie zespołów widowiskowo-iluzjonistycznych. Klub utworzy bibliotekę, muzeum i archiwum rekwizytów oraz dążyć będzie do zdobycia środków na budowę dużych aparatów iluzjonistycznych, rekwizytów i innego sprzętu zapewniającego stały rozwój i wprowadzenie na rynek widowiskowy wciąż nowych, atrakcyjnych numerów iluzjonistycznych. Klub będzie wykorzystywał doświadczenie i pomysły naszych iluzjonistów, a tak samo wejdzie w kontakt z istniejącymi tego typu stowarzyszeniami i klubami działającymi poza granicami naszego kraju.

Ze względu na konieczność uregulowania rynku pracy, a w szczególności dla podniesienia kwalifikacji i etyki zawodowej, przynależność do „Polskiego Klubu Iluzjonistów" — dla zawodowców jest obowiązująca. Klub będzie zrzeszał w swoich szeregach także amatorów. Zjazd uchwalił wprowadzenie legitymacji i odznak członkowskich.

Zadaniem Klubu będzie rozwinięcie pracy widowiskowo-iluzjonistycznej na terenie całej Polski na zdrowych zasadach gospodarki kulturalnej i zapotrzebowania publiczności na tego rodzaju rozrywkę.

Zadań stojących przed klubem jest tak dużo, że niesposób wymienić wszystkich w ramach jednego artykułu.

Wiemy jednak, że „Polski Klub Iluzjonistów" powstał, a to jest już dużo.

Oczekujemy ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki i Dyrekcji Przedsiębiorstw Rozrywkowych, a w szczególności od dyr. nacz. L. Adamczyka jak najdalej idącej pomocy i poparcia.

Życzymy sobie, aby II Zjazd wyborczy, który się odbędzie w Warszawie w dniu 25.X.56 r. — spełnił pokładane w nim nadzieje wszystkich artystów iluzjonistów.

Widowisko iluzjonistyczne i iluzjoniści w Polsce weszli na nowy etap pracy twórczej i zawodowej. Życzymy im powodzenia!

Jubileusz Karola Trojanowskiego

Na arenie Cyrku Nr 1 w Gdańsku odbyła się w dniu 24 lipca rb. Uroczystość Jubileuszowa 40-lecia pracy ob. Karola Trojanowskiego.

Na uroczystość tę przybyli: z Zarządu Z.P.R. — dyrektorzy ob. ob. L. Adamczyk, A. Lach, M. Mirowski, kier. Działu Artystyczno-Programowego kol. M. Manc, kier. Działu Organizacji Imprez Artystycznych kol. A. Sznajder oraz koledzy J. Wolski, W. Stryjkowski i J. Marciniak. Jednostki terenowe reprezentowali: Cyrk „Poznań" dyr. Rościszewski, Cyrk „Warszawę" dyr. Nell-Jędrzejewski, Cyrk Nr 4 kol. H. Sabat, Cyrk Nr 5 kol. H. Chomentowska, administrację Cyrku „Budapest" dyr. O. Kasparek oraz administrację Cyrku Rumuńskiego kol. Z. Gwiazdowa. Wesołe Miasteczka reprezentowali: kol. S. Bienias, kol. Cz. Jungowa i kol. M. Szubański. Poza tym przybyli zaproszeni goście, przyjaciele Jubilata oraz przedstawiciele prasy.

Część oficjalna Jubileuszu odbyła się na arenie na zakończenie pierwszej części programu. Po specjalnej zapowiedzi konferansjera, na arenę barwnym szpalerem wyszedł z kwiatami cały zespół artystyczny Cyrku Nr 1, następnie wszedł Jubilat w otoczeniu przedstawicieli Zarządu Z.P.R., dyrektora Cyrku Nr 1 i zaproszonego na tę uroczystość Przewodniczącego MRN w Gdańsku, który udekorował Jubilata Złotym Krzyżem Zasługi. W imieniu Zarządu Z.P.R. i wszystkich artystów przemówił naczelny dyrektor Z.P.R. L. Adamczyk, składając ob. K. Trojanowskiemu serdeczne gratulacje i wręczając Mu nagrodę pieniężną od Ministra Kultury i Sztuki w wysokości 5000 zł. Następnie przemówił dyrektor Cyrku Nr 1 składając Jubilatowi serdeczne życzenia wszelkiej pomyślności i „sto lat" życia. Orkiestra zagrała „sto lat", a publiczność nagrodziła Jubilata hucznymi oklaskami, z ożywieniem komentując w czasie przerwy przebieg uroczystości.

Po przedstawieniu odbył się tradycyjny bankiet pod namiotem cyrku. Komitet Jubileuszowy sprawił wszystkim miłą niepodziankę przygotowując tak oryginalnie, ładnie i starannie wnętrze cyrku, iluminowane sznurami lampionów, kolorowymi flagami itp.

Pierwszy toast na cześć Jubilata wzniósł dyrektor L. Adamczyk, następnie przemówili dwaj najbliżsi współpracownicy Jubilata, byli sekretarze „Polzawidu" kol. kol. E. Manc i J. Wolski.

Przyjemną niespodziankę zgotowali czescy artyści Rad a Nerad, częstując Jubilata specjalnie przygotowanymi czeskimi knedlami.

KRONIKA Cyrkowa

Lipcowa akademia Z.P.R.

W dniu 21 lipca rb. o godz. 12[30] odbyła się na arenie węgierskiego Cyrku „Budapest" w Warszawie, centralna akademia Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych.

Dla uczczenia XII-ej rocznicy Lipcowego Święta, na arenie cyrkowej pięknie udekorowanej przez naszego kolegę — plastyka E. Marszałka, zebrali się węgierscy artyści, pracownicy Centrali Z.P.R. pracownicy W. S. R. i Wesołego Miasteczka Nr 3.

Akademię otworzył Sekretarz Podstawowej Organizacji Partyjnej przy Z. P. R. tow. A. Kowalski, następnie kierownik W.S.R. ob. Turkowski wygłosił referat, obrazujący dorobek Polski Ludowej w okresie minionego dwunastolecia.

Z okazji Święta Odrodzenia, wielu robotników W. S. R. za wydajną pracę w rozwoju naszego przedsiębiorstwa odznaczonych zostało Gwiazdami Przodowników Pracy. Liczni pracownicy Centrali W.S.R., administracja i personel techniczny Cyrku „Budapest" oraz pracownicy Wesołego Miasteczka otrzymali listy pochwalne, dyplomy, książki oraz nagrody pieniężne, bądź to z funduszu Ministra Kultury i Sztuki, bądź też z funduszu dyrektora Naczelnego Z.P.R., lub współzawodnictwa.

Do artystów węgierskich przemówił dyrektor Adamczyk, serdecznie pozdrawiając ich w dniu naszego Święta Narodowego, następnie wręczono wszystkim przygotowane upominki — artystki otrzymały kryształy, artyści zaś teczki.

Po części oficjalnej kol. W. Stryjkowski zagrał na akordeonie wiązankę pieśni polsko-węgierskich, a orkiestra Cyrku „Budapest" wykonała marsza „Cyrk".

Narada Robocza Aktywu Z.P.R.

W dniu 20 lipca br. odbyła się w Warszawie w sali „Hydrochemii", pierwsza robocza narada aktywu Z.P.R. z udziałem prawie wszystkich dyrektorów Cyrków.

Naradzie przewodniczył dyrektor naczelny Z.P.R. ob. L. Adamczyk. Przedmiotem obrad były wyniki I Międzynarodowej Konferencji Cyrkowej oraz sprawy organizacyjne Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Cyrkowej w Warszawie.

W toku narady, przewodniczący zapoznał aktyw z zadaniami przedsiębiorstwa wynikającymi, na tle zawartych porozumień, z zagranicą w sprawie wymiany artystycznej na 1957 r. W sezonie letnim 1957 r., poza wymianą indywidualnych numerów, cyrki nasze wyjadą jednocześnie do Z.S.R.R., Austrii, N.R.D., Bułgarii. Na rok 1957 nie zawarto umów z Węgierską Republiką Ludową.

Następnie zapoznano aktyw z problemami organizacyjnymi Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Cyrkowej, nad którymi trwała wielogodzinna ożywiona dyskusja.

W drugiej części narady, dyrektorzy cyrków otrzymali projekty instrukcji dotyczące prac festiwalowych, na temat których wypowiedzą się na następnej naradzie roboczej.

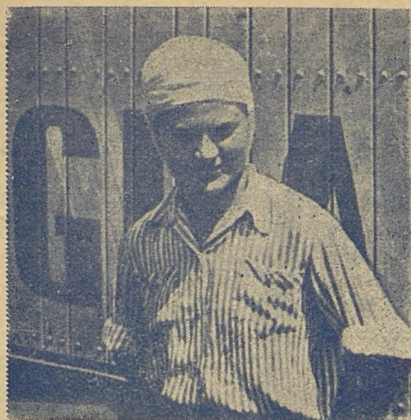
Ustalono ostatecznie kierownictwo poszczególnych okręgów, objętych imprezami festiwalowymi, jak również wytypowano odpowiedzialnych kierowników-opiekunów poszczególnych ekip zagranicznych.

Przewodniczący — dyrektor Adamczyk zamykając pierwszą naradę, zaapelował do zebranych o pełną mobilizację terenu i aktywu artystycznego, do wzmożenia pracy nad przygotowaniami strony polskiej do udziału w Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Cyrkowej.

W dniu narady z okazji Święta Odrodzenia, trzej dyrektorzy Cyrków: dyr. dyr. Edmund Nell-Jędrzejewski, Edward Manc i Bolesław Rościszewski odznaczeni zostali przez Ministra Kultury i Sztuki Złotymi i Srebrnym Krzyżem Zasługi.



BRAWO ZULA!



Pięknym, słonecznym rankiem 12 lipca br. przebywający na gościnnych występach w Węgierskiej Republice Ludowej Cyrk „Gdańsk" przerzucał się z Pape do Sobrun — pięknej miejscowości leżącej na granicy węgiersko-austrackiej. Lokomotywa dysząc i sapiąc ciężko, ciągnęła z trudem pod górę długi wąż wagonów kolejowych załadowanych wozami i sprzętem cyrkowym. Pozostawiona bez opieki rodziców mała Alinka Mozes, zwana w Cyrku popularnie „Mamałygą", wyszła z wozu mieszkalnego na odkrytą platformę kolejową, siadła okrakiem na jej boku i zabawiała się w najlepsze obserwowaniem swej nóżki zwisającej poza wagonem i poruszającej się w takt ruchu pociągu. Jedno mocniejsze szarpnięcie wagonu, jeden nieostrożny ruch dziecka mógł spowodować jego upadek pod koła pociągu.

Niebezpieczeństwo dostrzegł przebywający na wizytacji Cyrku i stojący na innej platformie wraz z dyrektorem Cyrku Ludwikiem Brandysiewiczem — dyrektor Artystyczny Z. P. R. Okrzykami i gestami poczęli oni wzywać „Mamałygę", aby natychmiast zeszła z boku wagonu, ale ta nie tylko nie usłuchała ich, ale w odpowiedzi zaczęła machać rączką, co jeszcze bardziej zwiększyło niebezpieczeństwo i możliwość wypadku.

Na szczęście okrzyki i gesty dyrektorów dostrzegła znajdująca się w sąsiadującym z Mozesami wozie Urszula Kozieł, która natychmiast wybiegła z wozu, błyskawicznie zorientowała się w sytuacji i momentalnie pośpieszyła dziecku z pomocą. Przebiegła ona pod swoim wozem, przeskoczyła na sąsiednią platformę, przebiegła pod wozem Mozesów, schwyciła „Mamałygę" w pół i oddała ją rodzicom, przybyłym dopiero na jej wezwanie.

Mała Alinka została uratowana, ale za brak opieki ze strony jej rodziców przypłaciła zdrowiem Zula Kozieł, która biegnąc dziecku na pomoc zawadziła głową o jakąś wystającą, metalową część wozu i doznała poważnych obrażeń.

Po przybyciu do Sobrun, lekarze stwierdzili na głowie Zuli ranę ciętą długości 20 cm., na którą założyli 12-cie klamer. Pacjentka pozostała przez 24 godziny w szpitalu, a po wyjściu z niego otrzymała zakaz pracy na okres 2-ch tygodni.

Współczujemy szczerze Zuli z powodu jej wypadku a zarazem dumni jesteśmy z jej postawy wobec dziecka znajdującego się w niebezpieczeństwie. Brawo Zula.

Równocześnie wstydzimy się za Halinę i Miszkę Mozesów, których karygodna nieuwaga naraziła zdrowie koleżanki na szwank i uniemożliwiła jej przez pewien okres występy, a pociągnąć mogła za sobą znacznie większe konsekwencje.

Wypadek w cyrku Nr 10

W czasie występów Cyrku Nr 10 w Szczytnie wydarzył się nieszczęśliwy wypadek pogryzienia tresera kol. J. Sołowieja przez jednego z niedźwiedzi. Wypadek miał miejsce w czasie występów na arenie — podczas wieczornego przedstawienia. Niedźwiedź „Wicek" po wykonaniu tricku zjeżdżania po pochylni skoczył do obok stojącego tresera, który z zimną krwią odpędził od siebie napastnika i spokojnie dokończył numer, nie wywołując tym wypadkiem zamieszania wśród publiczności na widowni. Dopiero po zejściu z areny siły go opuściły i za kulisami zemdlał. Natychmiast wezwano lekarza i odwieziono go do szpitala, gdzie przebywa do chwili obecnej.

Kol. Sołowiej czuje się już dobrze i niebawem powróci do pracy.



Dyrektor Szwedzkiego ZOO-Circus w Warszawie

W dniu 26 lipca br. przybył do Warszawy dyrektor Szwedzkiego ZOO-CIRCUS pan Trolle Rhodin. Celem jego wizyty było nawiązanie kontaktu z naszym przedsiębiorstwem w sprawie wymiany artystycznej, oraz zapoznanie się z pracą polskich cyrków.

Dyrektor Rhodin jest z zawodu artystą — treserem koni i reprezentuje jedno z największych szwedzkich przedsiębiorstw cyrkowych, którego jest współwłaścicielem. ZOO-CIRCUS dysponuje obecnie dwoma wspaniałymi widowiskami — „Rewią na lodzie" i „Wodną pantomimą", które cieszą się w tej chwili dużym powodzeniem na występach w NRD.

W ciągu dwudniowego pobytu w Polsce, dyrektor Rhodin odwiedził Cyrk „Warszawa" w Łodzi, zapoznał się z jego programem, wyrażając się z dużym uznaniem o polskiej części widowiska. Zwiedził w towarzystwie Naczelnego Dyrektora Z.P.R. L. Adamczyka bazę cyrkową w Julinkach, o której powiedział:

„Obiekt ten, który tutaj stawiacie nie ma sobie równego w Europie. Będzie to prawdziwe miasto cyrkowe."

Pan dyrektor Rhodin zwiedził następnie Warszawę, jej zabytki — Muzeum Narodowe, Stare Miasto, Pałac Kultury i Nauki wyrażając się z dużym zachwytem o odbudowie naszej Stolicy.

Na pożegnalnym przyjęciu p. dyrektor Rhodin zgłosił udział w I Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Cyrkowej w Warszawie — numeru tresury fok. Oświadczył on następnie, iż przybędzie powtórnie do Polski w październiku w celu zawarcia konkretnych umów o wymianie artystycznej między polskim a szwedzkim cyrkiem.

Dyrektor Rhodin obecny był wieczorem w dniu 27 lipca na części przedstawienia Cyrku „Budapest". O godz. 20-tej żegnany przez członków Zarządu Z.P.R. odjechał w drogę powrotną do Sztokholmu.

Spróbuj rozwiązać

ROZRYWKI UMYSŁOWE

POD REDAKCJĄ ZBIGNIEWA MACIEJOWSKIEGO

Rozwiązania należy nadsyłać w terminie jednomiesięcznym od daty ukazania się numeru, na adres: Warszawa, Złota 65A Redakcja Areny z dopiskiem na kopercie „Rozrywki umysłowe".

Za rozwiązanie wszystkich zadań redakcja przeznacza drogą losowania następujące nagrody:

I. abonament dwuosobowy na Festiwal Sztuki Cyrkowej,

II. bezpłatną prenumeratę „Areny" do końca 1956 roku,

III. 5 nagród — po 2 bilety do cyrku aktualnie przebywającego w miejscowości gdzie zamieszkuje czytelnik, który tę nagrodę wylosuje, lub książki.

ROZWIĄZANIE LOGOGRYFU Z Nr 1

„Międzynarodowy Festiwal Sztuki Cyrkowej"

Nagrodę w postaci dwuosobowego abonamentu na Festiwal Sztuki Cyrkowej otrzymuje ob. Polaczek Elżbieta — Warszawa.

Nagroda zostanie wysłana pocztą.

SZARADA

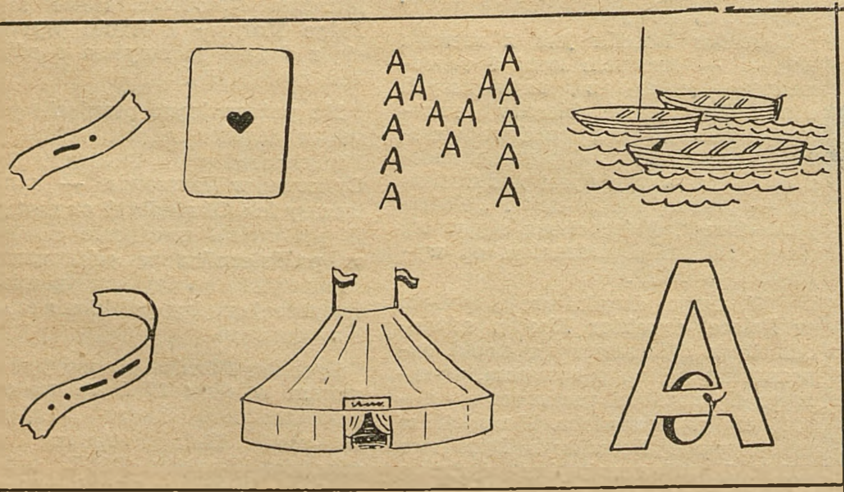
Pierwsza—piąta to tytuł powieści
Francuskiego pisarza,
Czwarta—piąta też imię niewieście
W skrócie często się zdarza.

Trzecia—czwarta i piąta istnieje
W każdym cyrku na świecie.
Trzy, dwa—cztery jest niebo gdy leje,
Deszcz i słońce nie świeci.

Pięć wspak — pierwsza znów imię niewieście,
Nuty czwarta i trzecia,
Kończy się raz—dwa szarada wreszcie.
Chyba całość już wiecie.

REBUS

Rozwiązanie trzywyrazowe



LOGOGRYF - ELIMINATKA

Do lewej części figury (nr I) wpisać poziomo 7 wyrazów o znaczeniu podanym poniżej. Następnie należy odnaleźć 2 wyrazy pomocnicze, każdy czteroliterowy, o wspólnej literze końcowej i wpisać je do figury nr III aby otrzymać 7 liter, które w różnej kolejności należy skreślić ze słów wpisanych uprzednio do figury nr I (uwaga: z każdego słowa skreślić tylko jedną literę).

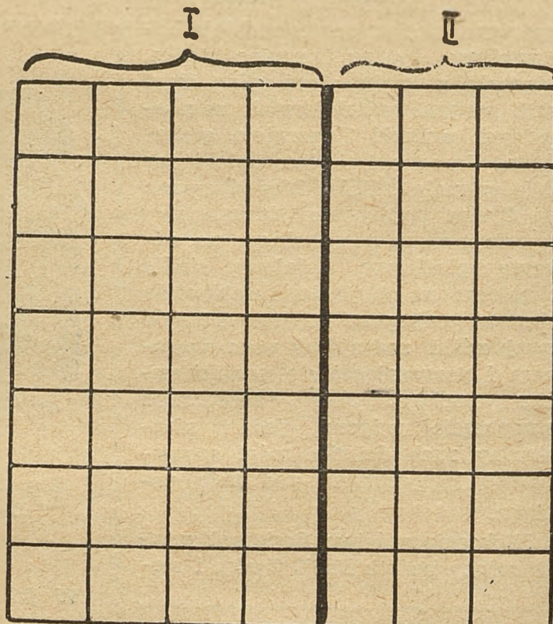
Po dokonaniu tych skreśleń w każdym wierszu poziomym figury nr I pozostaną 3 litery, które należy przenieść do figury nr II, ustawiając je w ten sposób, aby wiersze pionowe figury nr II czytane z góry na dół dały trzywyrazowe rozwiązanie.

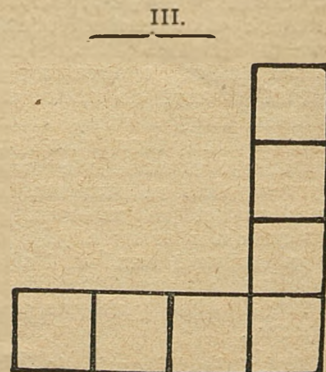
Znaczenie wyrazów figury nr I:

1) przyprawy, 2) liczba, 3) mały hałas, 4) odwrotność mało, 5) utrzymanie, 6) cztery samogłoski, 7) dwie trzecie Machaja.

Znaczenie wyrazów figury nr III:

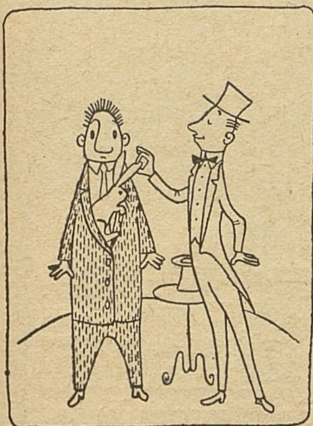
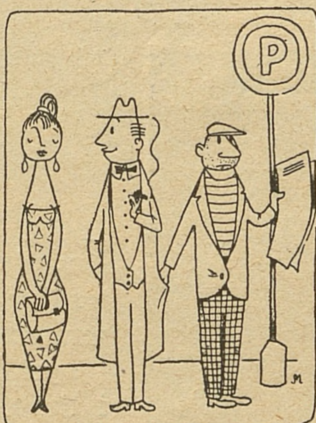
1) odwrotność głodna, 2) ulica w Warszawie (boczna Marszałkowskiej).





Humor Cyrkowy

Artysta w Cyrku i w życiu

Nieprzewidziany trick



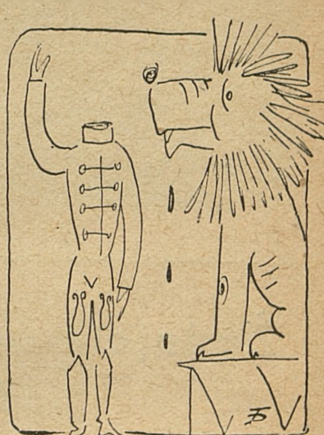

Śmiej się pajacu!




Kto groźniejszy?

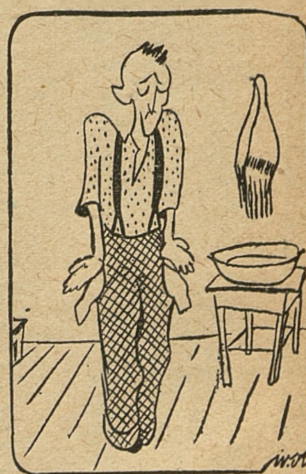



Sztuka niezastosowana!

Ostatni ukłon pogromcy





Życie bez iluzji

Rys.: Tadeusz Dyniewski
Klyszczokajtis Maria
Stachowicz Wiktor

I MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI CYRKOWEJ

Odbywać się będzie w całym kraju w czasie od 1 do 16.XII 1956 r.

TROLLE RHODINS SEELÖWEN

BARLEY BERLIN

FRIEDRICHSTADT PALAST BERLIN

LORRY KOPENHAGEN

SAISON SCHWEDEN

LINDENHOF ZWICKAU

SAISON D.D.R

AEROS · LEIPZIG

DRESSIERT UND VORGEFÜHRT

FILM HURRA EIN JUNGE

STEINTOR · HALLE

VON KARL ZIPPLIES

Wśród wielu imprez i numerów zagranicznych zapowiedział swoje przybycie znakomity szwedzki treser zwierząt polarnych popularny i znany w całym świecie TROLLE-RHODIN

Imprezy festiwalowe odbywać się będą w następujących miastach:
WARSZAWA — WROCŁAW — KRAKÓW — POZNAŃ — STALINOGRÓD — GDAŃSK — ŁÓDŹ — BIAŁYSTOK

Rozmowy z czytelnikami

Henschelverlag — Redaktion „Artistik".

Frau. Red. Maja Lopatta.

Herzlichsten Dank für Ihre Glückwünsche!

Bitte — schreiben Sie für un ein Artikel über Variété — Program: „Kinder, wie die Zeit vergeht — 100 Jahre Variété". Wir haben darüber grosse Interesse.

In diesen Tagen schinken Wir für „Artistik" ein Geschenk, und zwar Photos der Zirkusplakate. Wenn Sie etwas von dieser Art wunschen bitte, schreiben Sie direkt zum „ARENA".

Redakcja „Areny" otrzymała po ukazaniu się Nr 1/56 sporo listów od artystów i sympatyków. Ze względu na brak miejsca w numerze podajemy odpowiedzi na najważniejsze — resztę odpowiedzi przekazujemy drogą pocztową.

Cyrk Gdańsk — Dyr. Brandysiewicz.

Kwitujemy odbiór notatki i dwóch zdjęć. Jedno wykorzystaliśmy w bież. numerze. Oczekujemy na obiecany artykuł i wspomnienia z pobytu na Węgrzech.

Cyrk Nr 4 — Dyr. Stachowski Wł.

Dziękujemy za zdjęcia rtystów z NRD, przyszły w ostatniej chwili kiedy numer szedł na maszyny. Wykorzystamy je na pewno łącznie z obszerniejszym artykułem o Waszym cyrku.

Kwitujemy tu poraz drugi z podziękowaniem kwotę 1000 zł otrzymanych od Dyrekcji Waszego Cyrku na Fundusz redakcyjny ARENY.

Prosimy o szersze materiały i więcej zdjęć z pobytu artystów NRD w Waszym Cyrku.

Cyrk Poznań — Dyr. Bol. Rościszewski.

Kwitujemy odbiór zdjęć z Waszego Cyrku. Oczekujemy od Was obszerniejszych materiałów z życia i pracy artystów bułgarskich w Waszym Cyrku. Sprawę nadesłania tych materiałów potraktujcie jako pilną — gdyż artykuł o artystach bułgarskich chcemy zamieścić w następnym numerze ARENY. Dziękujemy za sprawny kolportaż.

Cyrk Nr 1 Komików — Dyr. Edward Manc.

Apel Wasz do wszystkich artystów cyrkowych zamieściliśmy. Oczekujemy na przyrzeczone materiały.

Cyrk Nr 9 — Dyr. B. Kuczyński.

Dziękujemy za dotrzymanie przyrzeczenia i za miłą niespodziankę na odcinku kolportażu Areny! Oczekujemy na obiecane maetriały z życia i pracy 9-tki.

Arytści Cyrku Nr 4 Kol. Kol. Sywenki; Kuk, M...

Dziękujemy Wam za odpis listu do „Dziennika Zachodniego" i wycinek prasowy. Całkowicie solidaryzujemy się z Waszym stanowiskiem. Postaramy się na ten temat napisać rzeczowy artykuł dyskusyjny i zamieścić.

Kol. Janusz Steciuk — Poznań 5.

Przyjmujemy Was do grona naszych korespondentów i oczekujemy, że będziecie pisywać do nas częściej. Życzymy Wam jaknajlepszych wyników w żonglerce. A może zainteresuje Was Studium Sztuki Cyrkowej. Jeśli chodzi o cenę programów — to pobieranie wyższych cen uważamy za nadużycie i stale piętnujemy. Dziękujemy za pozdrowienia.

Kol. Henryk Florczak.

Apel Wasz przekazaliśmy do wiadomości Komitetowi Festiwalowemu i wydrukujemy go w numerze 3/56 ARENY.

Kol. Lucjan Krawczyk — Cyrk Nr 11.

Felieton Wasz „Spółka z djabłem" został przyjęty do druku i zostanie wykorzystany w następnym numerze.

Josef Dindorfer — Budapeszt!

Dziękujemy za list Wasz i za życzenia pod adresem „ARENY". Wrażenia Wasze z pobytu w Polsce postaramy się zamieścić.

CYRK ATOMOWY



JAK BĘDZIE WYGLĄDAŁ W/G PROJEKTU JOSEFA DINDORFERA TRANSPORT CYRKÓW W ROKU 1960

PODZIĘKOWANIE

Niżej podpisani, przedstawiciele Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych w Polsce, delegowani do N.R.D. w czasie 12—22 sierpnia 56 r. dla załatwienia spraw związanych z wymianą artystów niemieckich do Polski i odwrotnie, składają niniejszym serdeczne podziękowanie Towarzyszom niemieckim, a w szczególności Dyrektorowi Cyrku „Aeros" Tow. Karlowi Langenfeldowi, Kierownikowi Propagandy Cyrku „Aeros" Tow. Hansowi Schlenkrichtowi, Dyrektorom Deutsche Konzert und Gastspieldirektion Tow. Gröschowi Kurtowi i Kaltofenowi Helmutowi oraz innym nie wymienionym tu Towarzyszom niemieckim za niezwykle serdeczne i gościnne zaopiekowanie się w N.R.D. niżej podpisanymi.

Mgr Marian Mirowski
Edward Marszalek

„A R E N A" — kwartalnik Artystów Cyrku Polskiego. Wydaje: Zarząd Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych. Adres Redakcji i Admin. WARSZAWA — Złota 65a. Tel. 8 62 91/2.

Redaguje Kolegium

Redaktor Zbigniew J. Brydak. **Redaktor Techniczny Wacław Rokosz.**

Numer 2/56 oddano do składu i druku 20 sierpnia 1956

WARUNKI PRENUMERATY: Chcąc zapewnić sobie prenumeratę „ARENY" do końca 1956 roku prześlij zamówienie kartką pocztową, oraz przekazem pocztowym kwotę zł 12 co obejmuje cenę 2 następnych egzemplarzy wraz z przesyłką pocztową. Podaj swój dokładny adres, (wyraźnie drukowanymi literami). Następne numery „ARENY" ukażą się we wrześniu i październiku.

Druk: RSW „Prasa", Warszawa, Smolna 12. Obj. 2 ark. — 32 str. Z. 1625. B-7-27889.



Gdzie obecnie stoją cyrki?

GDYNIA
GDAŃSK
OLSZTYN
SZCZECIN
BYDGOSZCZ
TORUŃ
BIAŁYSTOK
POZNAŃ
WARSZAWA
ŁÓDŹ
LUBLIN
WROCŁAW
KIELCE
STALINOGRÓD
KRAKÓW
9
2 POZNAŃ
10
WĘGIERSKI
1
CHIŃSKI
8
12
11
5
4
6
3 WARSZAWA

Legenda

Nr 1 — Włocławek
2 — Gdańsk
3 — Kraków
4 — Gliwice
5 — Koźle
6 — Stalinogród
8 — Ostrów Wlkp.
9 — Kartuzy
10 — Elbląg
11 — Krasnystaw
12 — Sieradz
Chiński — Warszawa
Węgierski — Szczecin

Rozmieszczenie cyrków w dniu 8 września





Cena zł 5,20